

**Àngela  
Balcells Gol**

**OUT OF FOCUS  
*MEMORIA***

**Trabajo Final del Máster Diseño Gráfico  
Tutor: Salvador Huertas  
EINA, 2017-2018**

<b>Fase 0</b>		
<b>INTRODUCCIÓN</b>		<b>3</b>
	Abstract	3
	Palabras clave	3
	Metodología	3
<b>Fase 1</b>		<b>7</b>
<b>DEFINICIÓN</b>		
	Tema	7
	Contexto,	7
	Problema	7
	Solución	7
	Motivaciones	7
	Retos	8
	Público objetivo	8
<b>Fase 2</b>		<b>9</b>
<b>IVESTIGACIÓN</b>		
<b>Y DOCUMENTACIÓN</b>		
	Investigación de referentes	10
	Conclusiones de la investigación	12
<b>Fase 3</b>		<b>13</b>
<b>CONCEPTUALIZACIÓN</b>		
	Identidad	14
	Conceptos	14
	Naming y logotipos	15
	Tipografía	18
	Color	19
	Tramamiento de las imágenes	22
	Portada	22
	Formato	25
	Composición y retícula	27
	Composición de imágenes	28
	Acabados	28
<b>Fase 4</b>		<b>30</b>
<b>FORMALIZACIÓN</b>		
<b>Y DISEÑO</b>		
	Revista	3
		3
		3
<b>Fase 5</b>		<b>61</b>
<b>EVALUACIÓN</b>		
	Conclusiones	62
<b>Bibliografía</b>		<b>64</b>
<b>ANEXOS</b>		<b>65</b>

FASE 0  
INTRODUCCIÓN



ABSTRACT

OUT OF FOCUS es una serie de publicaciones monográficas que pone el foco en cada número en mujeres cineastas que fueron influyentes a lo largo de la Historia del Cine, especialmente desde sus inicios, cuyas aún siguen pasando desapercibidas bajo tanto en la mirada de historiadores y críticos como en el imaginario popular.

PALABRAS CLAVE

Cine	Pioneras	Siglo XIX
Mujeres	Homenaje	
Historia	Feminismo	

METODOLOGÍA

Fase 1 - Definición

El inicio del proyecto empieza con el interés por un tema de la mano de la identificación de un problema de diseño y su posible solución.

Fase 2 - Investigación y documentación

Una vez definido el foco de interés, la siguiente etapa consiste en la fase de estudio y análisis en profundidad del tema. Eso significa, reunir todo tipo de información y documentación que permita una mayor visión de la problemática en cuestión y del sector en el que influye. Este paso es importante para aspirar a poder plantear una buena propuesta de diseño. Por un lado, se trata de comprender al detalle las necesidades del caso y por otro, familiarizarse con las tendencias de diseño según el ámbito del proyecto.

Fase 3 - Conceptualización

La fase creativa empieza gracias al trabajo hecho en los anteriores pasos. Aún así, las fases suelen llegar a convivir simultáneamente ya que pueden salir nuevos problemas durante el proceso. Se lleva a cabo una lluvia de ideas y se reflexiona sobre la identidad, la cual no sólo se construye a partir del logo y el naming, si no cuestionando muchos otros parámetros: paleta de colores, dirección fotográfica, selección tipográfica, tipo de formato, estructura de retícula, etc.

Fase 4 - Formalización y diseño

Como en todo proyecto de diseño, se empieza creando bocetos. A medida que se van tomando decisiones, descartando ideas y revisando aquellas que funcionen, se escoge un sistema gráfico. Alrededor de éste se crean los primeros diseños y soportes de aplicaciones.

Fase 5 - Resultado

En esta última etapa se trata con la imprenta. Se crean prototipos y, tras varias pruebas de impresión, se consigue dar con el tipo de acabado que se ajusta al proyecto.

Fase 5 - Evaluación

Una vez finalizado, se entrega una maqueta de la propuesta. Se expone con la intención de argumentar las decisiones tomadas.

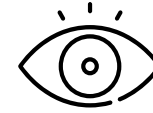
FASE 1 DEFINICIÓN



**Contexto**

**Problema**

**Solución**



## TEMA

### Contexto

A lo largo de la Historia del Cine, la huella de muchas cineastas ha pasado **desapercibida**. Esto tiene que ver tanto con el tipo de **represión patriarcal** que sufrían las mujeres da principios del siglo XX junto con la **falta de perspectiva de género** por parte de la crítica y la academia con el paso del tiempo.

Gracias al trabajo de aquellas personas que sí se preocupaban por recuperar sus figuras, éstas se van conociendo cada vez más. Aún así, tanto a nivel mayoritario como en el propio sector, sigue habiendo un **gran desconocimiento** sobre ellas y su invisibilización.

### Problema

El tratamiento del tema **ha quedado reducido en un ámbito más bien académico**, tomando forma a través de libros y ensayos complejos cuyas lecturas pueden resultar densas y poco agradables de leer. Esto hace que **se aleje de una mayoría de lectores y dificulte la atracción por el contenido**.



## MOTIVACIONES

La motivación por este tema nace de mis intereses personales por el diseño editorial, los feminismos, el cine y los estudios de género. Afortunadamente, a lo largo de mi carrera universitaria de Comunicación Audiovisual, he disfrutado de un profesorado consciente con el tema y la perspectiva de género. Éste se preocupaba por informarnos de las desigualdades entre mujeres y hombres en la industria del cine, ya especialmente desde sus inicios. Mi curiosidad estalló en la clase de Historia del Cine en que me contaron que fué una mujer, Alice Guy Blaché, la que inventó el cine narrativo antes que Griffith, quien es mayoritariamente reconocido por tales logros.

De hecho, la época del cine mudo, cuando la industria todavía no estaba asentada ni se tenía consciencia del gran impacto económico y cultural que significaría, fue cuando ellas tuvieron mucha libertad, tomando todo tipo de rangos. Existieron mu-

### Solución

A partir del diseño editorial se trabaja la propuesta de una publicación que sirve de **punto para despertar el interés de descubrir a las pioneras del cine**.

**El objetivo de diseño es ampliar las posibilidades comunicativas sobre el tema**, procurando innovar a nivel formal y expresivo. Una renovación de su tratamiento a través de un **discurso reivindicativo y estético**.

chas directoras, productoras y fundadoras de sus propias compañías. Contradictoriamente, con el cine sonoro ya empezaron a ser silenciadas.

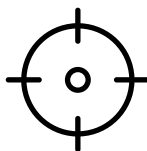
Sus figuras me commueven y tal situación de desatención me hace querer reaccionar. Podría hacerlo de muchas formas, y de algún modo ya lo hago, pero este proyecto me da la oportunidad de profundizar sobre el tema y encontrar algún tipo de fórmula que ayude en su avance a la mediatización.





RETOS

- **Pluralizar el cine**  
Considerar distintos canales y formas en que se consume contenidos sobre el ámbito audiovisual.
- **Acercar el ensayo**  
Partiendo de la preocupación principal de que los textos ensayísticos no llegan a un público generalista, una de las prioridades es hacer que el propio texto sea mucho más amable de leer, renovando así la experiencia de este tipo de lecturas.
- **Visibilizar a las pioneras**  
Generar contenido sobre las cineastas a partir de sus historias y aportaciones en la práctica cinematográfica.
- **Manifestar la problemática**  
Adoptar una línea editorial carácter reivindicativo que comunique la intencionalidad del mensaje protesta.
- **Conectar pasado, presente y futuro**  
Hacer convivir distintas voces dentro de cada publicación a través de ensayos, entrevistas y en general textos que puedan ser actuales y más antiguos de carácter reflexivo.
- **Difundir perspectiva feminista**  
Aportar una visión crítica sobre la Historia, poniéndola en cuestión a través de la reflexión sobre la construcción del punto de vista.
- **Hablar de cine sobre papel**  
Llegar a relacionar la actividad de leer una publicación impresa con la experiencia cinematográfica.



PÚBLICO OBJETIVO

Perfiles

En términos generales, OUT OF FOCUS es una publicación especializada sobre cine. Eso significa que su impacto es mayor en perfiles relacionados con el propio sector. Aún así, el foco central son las mujeres cineastas, protagonistas de cada nuevo número, por tanto, también puede ser de interés en colectivos feministas. Además, por su carácter reflexivo, la línea editorial va dirigida en general a personas que se interesen por las ciencias sociales y las humanidades, sobretodo quienes se preocupen por cuestionar la Historia clásica a través de discursos de contracultura.

**Nivel adquisitivo**  
Medio-Alto

**Nivel cultural**  
Con estudios medios y/o superiores

**Estilo de vida**  
Interés por el cine y la cultura en general, así como por los feminismos, las ciencias sociales, el diseño, la Historia y la actualidad.

FASE 2  
INVESTIGACIÓN  
Y DOCUMENTACIÓN



## INVESTIGACIÓN DE REFERENTES

El proyecto nace a partir de descubrir la necesidad de reinventar el ensayo, cuya forma es utilizada en gran medida en el campo de la investigación y difusión sobre las pioneras del cine.

Esta afirmación viene a raíz del análisis de la situación del propio tema y especialmente con el libro *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneers*. La publicación es una monografía compuesta por varios ensayos de diferente autoría entorno a la cineasta, cuya finalidad es la de documentar al detalle sus vivencias y su verdadero paso por la industria del cine.

Por un lado, parte de un buen diseño editorial ya que, por ejemplo, utiliza dos columnas en su texto base, en vez de una como el modelo tradicional de libro de lectura, y hace uso adecuado del espacio en blanco. Pero por otro lado, al tener en cuenta los demás aspectos de su interior,<sup>1</sup> hay la evidencia de que el tratamiento de su contenido se mantiene dentro de unos cánones más bien clásicos y habituales de su género.

Un ejemplo es el uso de las fotografías. Éstas se ubican de forma sistemática y en bloque al final de los textos, de modo que tienen una función puramente documental. Una alternativa podría ser la de acompañar el mismo cuerpo de texto a la vez que se mencionan. Incluso, otro reto sería el de ampliar su significado meramente periodístico atribuyéndoles una intención expresiva. Tales características confirman la falta de una búsqueda por una estética cargada de mensaje y viceversa, un contenido ligado a un significado formal.

Este trabajo plantea la opción de alejarse a las convenciones del género del ensayo y abrir las puertas a otras para enriquecer sus formas mediante el trabajo creativo.

Para tener una visión más amplia de las posibilidades que brinda el diseño editorial, primero he llevado a cabo una recopilación y análisis de publicaciones referentes y afines según su contenido y/o sus apuestas formales.

En el ámbito del cine y la edición, *Cahiers du Cinema*<sup>2</sup> es la revista más antigua y

longeva, conocida por la cinefilia global, creada en 1951 y apoyada por el movimiento de la Nouvelle Vague francesa. Esto nos indica que ya desde sus inicios estuvo muy ligada a un discurso reivindicativo por querer generar atención mediática a las producciones europeas de cine, eclipsadas hasta el momento por la feroz industria norteamericana. Actualmente se mantiene activa aunque a lo largo del tiempo ha podido variar su mensaje a la vez que sus editores. Contando con colaboradores relacionados con movimientos vanguardistas de la época, su interior incorpora elementos innovadores. Más allá de hacer un equilibrado uso del columnado, se trabaja la jerarquía, el contraste tipográfico, el uso de imágenes a sangre, composiciones simétricas o fragmentadas en una sola página, recortes, collages, etc.

Las portadas más antiguas de esta revista no solo son famosas sino muy admiradas y fácilmente reconocible. Por un lado, por su composición, la cual está claramente dividida en dos mitades: el título ocupa toda la parte superior y una escena de película en la inferior. Por el otro, por el uso de colores sólidos y llamativos de fondo. El más popularmente conocido es el amarillo.

En modelo de libro existe mucha bibliografía sobre cine. El interés por la búsqueda de nuevas formas ha hecho que se destaquen títulos cercanos al cine experimental, como por ejemplo *Video Writings by Artists*<sup>3</sup> (1970-1990) y *Xcentic Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión filmica*.<sup>4</sup> Ambas son publicaciones recientes que incluyen material especializado de carácter periodístico y académico, pero sobretodo toman similitud en sus apuestas formales.

La primera se mueve entre una o dos columnas que buscan siempre el límite de la página. Las imágenes confirman su intención y rozan de forma muy cercana el texto. Refuerza el impacto visual contraponiendo el uso de la escala de grises del interior con el coloreado RGB de los laterales de libro. Ambas se basan sólo en una tipografía sans serif y, a pesar de seguir utilizando el estándar del cuerpo

de texto justificado, se arriesgan a nivel compositivo rompiendo con la horizontalidad. Buscan el espacio en blanco en verticales, aprovechando el uso frecuente de las citas, y las diagonales, tal y como como lo evidencia el segundo libro mencionado.

Esta segunda propuesta aprovecha las imágenes en color y en tamaños grandes. En este caso, es el propio texto el que se superpone, deshaciendo la estructura normativa de las columnas para reafirmar una intención expresiva: el desorden y el movimiento en la convivencia de voces y anotaciones de la experiencia creativa filmica.

Volviendo a las revistas, de las que están especializadas en cine no comercial, se ha querido destacar *Lumière*<sup>5</sup> y *Found Footage Magazine*<sup>6</sup>. Ambas se suman al uso de la doble columna, el uso de dos tipografías (sans serif para títulos y destacados y serif para cuerpo de texto) y bloque de columnas justificado. Pero a su favor presentan una amplia variedad de disposición y recursos narrativos especialmente con las imágenes. Se basan en recursos del lenguaje audiovisual en papel, como por ejemplo la secuencialidad incluyendo muchos planos de una misma escena que podrían parecer el mismo pero gracias a sus sutiles diferencias se crea la sensación de continuidad narrativa, como en el cine. Y no sólo lo hacen con las imágenes. Lumière, por ejemplo, une una fotografía de archivo que muestra anotaciones de un guión con la incorporación de tachaduras en los títulos de la lectura que la acompaña<sup>7</sup> para precisamente generar esta ilusión de la ficción que se conoce por diégesis.

La revista se mantuvo activa de 2009-2014. Sus volúmenes están disponibles en su propia web ya que parte de una licencia Creative Commons que la hace muy accesible. Además, los archivos son interactivos, pudiendo navegar fácilmente a lo largo del documento. Aún así, estamos hablando de una publicación de casi 500 páginas y su versión digital es una mera reproducción del formato impreso, una estrategia poco recomendable en este sector. Es sabido que la experiencia de lectura de un contenido digital o impreso es completamente distinta. Por este motivo, en el caso de querer abastecer otro tipo de soportes, sería necesario apostar por una nueva versión, siguiendo el mismo estilo pero reconsiderando todos los elementos de diseño. Cabe decir, que esta opción requiere muchos más costes, mano de obra y mantenimiento.

5 ANEXO 5

6 ANEXO 6

7 «Los vencidos: La nueva cinefilia» *Lumière* n° 6. Eclipses. pág.525.

FFM trata concretamente del trabajo audiovisual con material de archivo y de entre las demás, añadiría para destacar los títulos de obertura de cada apartado. A diferencia del resto, éste los muestra en mayúsculas y tamaños de cuerpo grandes, ocupando alrededor de la media página.

Aún en el ámbito del cine, existe una revista que se posiciona muy en la línea del enfoque de mi proyecto: las mujeres cineastas. *Another Gaze*<sup>8</sup> se suma a la causa feminista de visibilizar las problemáticas de desigualdad y reconocimiento que sufren las cineastas. Como en otros casos, la publicación combina dos tipografías y el uso de una o dos columnas. Pero es en la mezcla y pluralidad que ofrece tanto de sus secciones -ensayos, artículos de opinión, entrevista y críticas- como de sus recursos, que la convierte en tan singular y heterogénea.

Sorprende por la combinación de distintos colores, respecto al papel y a las tipografías; la disposición vertical de títulos; incorporación de elementos gráficos; uso poco común de las notas de pie de página como texto complementario (al lateral del texto y no en la parte inferior o al final).

En el territorio de la moda, la revista independiente *The Gentlewoman* se desmarca de las marcas más conocidas por ofrecer otra cara de las *celebrities*, retratando a mujeres de un modo periodístico más cercano y familiar. La portada de cada número la protagoniza el rostro de mujer. Me gustaría destacar su estilo de dirección fotográfica y de arte, el cual cumple con el propósito de no caricaturizar a tales personajes públicos si no mostrarlos más humanizados y buscar un tratamiento más expresivo. En cuanto a maquetación, hay variedades sutiles y elegantes en cuanto a columnas, colores de papel y letra, aberturas de sección, etc. También se combina serif y sans serif pero éstas pueden variar en cuanto a función. Por ejemplo, en algunas ocasiones se usan romanas para texto complementario e incluso modernas para cuerpo de texto.

En cuanto a gente famosa, podríamos hablar *RAR*<sup>9</sup>, un suplemento impreso que acompañaba el periódico *ARA* los fines de semana. También son rostros los que ocupan, en este caso en grande, sus portadas. No llegan a ir a sangre sino están enmarcadas por un blanco alrededor. A parte del nombre de la marca, las acompaña, en un cuerpo muy pequeño, el nombre y apellido de la protagonista de cada número. Éste tipo de publicación periodística significó una innovación por

8 ANEXO 7

9 ANEXO 9

1 ANEXO 1

2 ANEXO 2

3 ANEXO 3

4 ANEXO 4



CONCLUSIONES  
DE LA  
INVESTIGACI

su enfoque poco común en un diario. Enseguida, una mirada lectora puede pensar que se tratan de monografías pero lo cierto es que su interior está lleno de curiosidades, información e anécdotas graciosamente ajenas al personaje. O no tanto, ya que la labor del equipo de redacción consistía en unir toda una serie de posibles conceptos, basados en su propia teoría, con el personaje. Por ejemplo, del actor catalán Sergi López tiran hilos para hablar de la harina, las patillas, la pesca en Vilanova i la Geltrú, el autoestop y las tiendas de libros antiguas de Barcelona. De su trabajo, destacaría la virtud y voluntad por querer buscar nuevos discursos, la incorporación de códigos QR a listas de reproducción de música personalizadas y el uso acertado de escoger la primera letra en grande de sus nombres, dándole gran estímulo visual, como presentaciones antes de saber más detalles sobre cada persona invitada.

La selección elaborada a raíz del proceso de investigación sobre el mundo editorial independiente más allá del cine me ha ayudado a conocer el mercado actual y a pulir una mirada estética y crítica. Además, ha tenido una utilidad complementaria clave respecto a la definición del proyecto, tanto del tema y como de la apuesta formal.

En general, he descubierto nombres que no conocía, como por ejemplo la revista *Another Gaze*, es el único referente editorial que trabaja en la misma línea de este proyecto. Precisamente este factor me ha confirmado la falta de referentes que existe todavía sobre mujeres cineastas. Afortunadamente, cada vez nacen más iniciativas que se preocupan y trabajan el tema y sus figuras van siendo poco a poco más reconocidas. Porque la cuestión no es que falten nombres, ellas son muchas. Pero aún en mayoría se conocen poco. Cuando se plantea la pregunta de ¿qué directora conoces? A penas salen nombres y menos apellidos de respuesta.

La realidad es que de todas estas publicaciones mencionadas, las cineastas aparecen puntualmente entre otras voces. En *Cahiers du Cinéma* se hizo en su tiempo un especial de Margerite Duras, la versión española lo hizo con Agnes Vardà y en la *Found Footage Magazine* se le dió un homenaje a Barbara Hammer. Aún así, la original propuesta de este trabajo se centra en crear monografías detalladas sobre ellas para evitar que queden tan diluidas. Visibilizar a cada una es a la vez visibilizar la problemática: su vacío en el imaginario popular y su falta de atención mediática son aspectos que se retroalimentan y empeoran la situación.

Finalmente, me gustaría concluir esta recopilación de referentes con un último que engloba muchas de las observaciones comentadas. Precisamente, en la revista *El món d'ahir*<sup>10</sup> se trata la literatura, el periodismo y la Historia, pero ésta última, en minúscula. La línea editorial nace de las ganas de hablar del pasado de un modo más lúdico, informal y poético. En cuanto a diseño, a nivel formal juega con todo tipo de recursos según el contenido de cada sección. Cumple con la cualidad de unir mensaje y estética y lo hace a través de un lenguaje postmoderno y popular, haciendo nuevos usos de símbolos, imágenes y de la propia Historia. La aleja del género clásico del ensayo la hace más familiar, sin pasar por alto la habilidad de la retórica.

10 ANEXO 10

A nivel de diseño, me llevo muchos recursos e ideas de todas estas propuestas. OUT OF FOCUS abraza buena parte de estas originales formas expresivas pero sin llegar a un tratamiento del todo experimental. De hecho, una de sus prioridades es la de comunicar de forma accesible su mensaje. Busca el equilibrio entre un estilo sofisticado y a la vez robusto, lo que equivaldría al contraste entre un grito y un susurro. De aquí salen muchos más combinaciones de conceptos, uno de ellos sería el hacer convivir modernidad y tradición.

Me gustaría acabar hablando sobre las sutilezas que enriquecen mucho los mensajes. En el caso de las funciones tipográficas, me sorprendió la decisión tomada por The Gentlewoman de sólo presentar debajo del retrato el nombre de la persona conocida en minúsculas y sin apellido. Tales características refuerzan la idea de proximidad e informalidad, sin parecer que sea un fallo ortográfico. Además, de todas las analizadas, su elección tipográfica se desmarca por el uso de una moderna geométrica que a la vez confirma su identidad. En el caso de RAR, también me gustaría recordar su portada tomándolo de referente para destacar a un personaje sin caer en obviedades. Ya que al fin y al cabo una imagen dota de una carga semántica mucho más humana que un texto.

FASE 3  
CONCEPTUALIZACIÓN





## IDENTIDAD

Una vez definido el tema, se busca la identidad a nivel formal. Para ello, se han tenido en cuenta conceptos relacionados con el lenguaje audiovisual. Durante el proceso, se han ido planteando diferentes hasta ir descartándolos<sup>11</sup>. Finalmente, se ha escogido el **transfoco**.

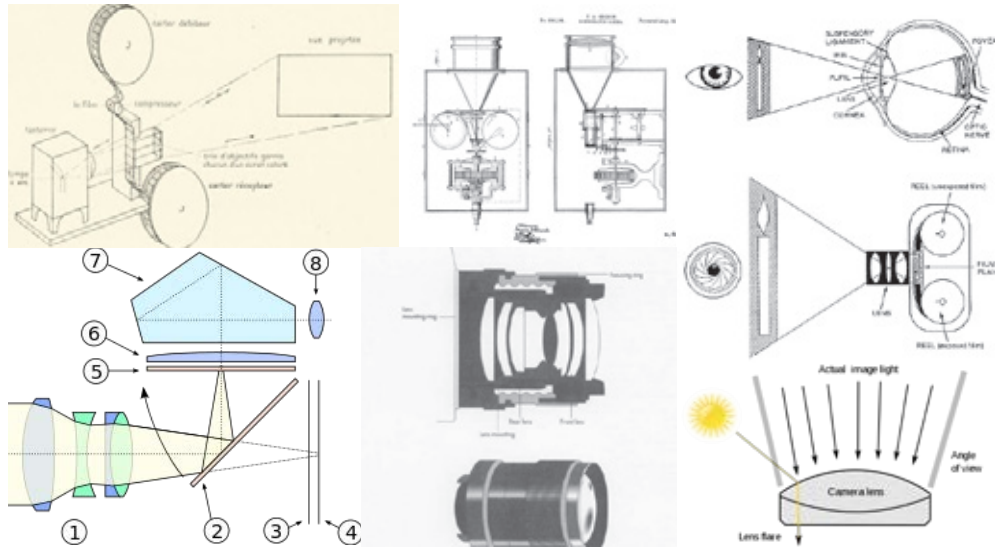
- Se trata de una utilización del enfoque.
- Se le denomina foco selectivo, ya que permite focalizar la atención del espectador de un plano a otro.
- Se basa en la ausencia de profundidad de campo.
- Supone un énfasis narrativo y actúa como un signo de puntuación.

Para que el término del transfoco sea factible, su efecto va unido de manera indispensable a otros factores contrarios en su relación:

- Primer / segundo plano
- Nitidez / Desenfoque
- Dentro / Fuera de campo
- Luz / Sombra

Del mundo de la iconografía del cine y de las lentes, se hace una serie de abstracciones y de aquí aparece la identidad. El cine son imágenes. La imagen es **luz**.

11 ANEXO 11. Ejemplos de propuestas descartadas que giran entorno ideas como el fuera de campo, la separación de fondo/objeto, el uso de color como contraste y señal llamativo, etc.

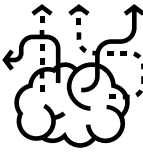


A partir de esquemas y diagramas que explican la refracción de la luz se extraen las líneas, cuyas expresan dirección y movimiento, tanto en la captación como su proyección de su recorrido.

Las lentes són representadas en diferentes formas ovaladas y semicirculares. Colaboran a través del juego de espejos interno de las cámaras hasta llegar al sensor.

El contraste de colores brillantes y oscuros, así como los degradados, también forman parte de la vinculación con el aspecto lumínico intrínseco del medio. Otro detalle es el uso de una paginación ligada a los aspectos focales. Se añade f/, elemento indicador de la apertura de diafragma de un objetivo a los números de cada página. De este modo, la revista hace un recorrido poético. Este detalle refuerza la metáfora de que a medida se avanza en la lectura, se va cerrando la apertura diafragma del libro. Aunque depende de más factores, se sabe que a mayor valor numérico, mayor nitidez de enfoque del campo de visión.

Dentro entre la gran cantidad de tipología de planos, se trabaja el **primer plano** (PP), ya que a través de él se quiere exponer a las pioneras del cine, tanto a nivel de forma como de significado.



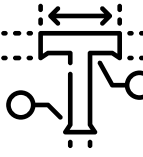
## CONCEPTOS

Plano  
Escena  
Secuencia  
Primer plano  
Contraplano  
Picado  
Contrapicado  
Travelling  
Guión  
Enfoque  
Desenfoque  
Nitidez  
Encuadre  
Fuera de campo  
Dentro de campo  
Diafragma  
Luz  
Sombra  
Iluminación  
Profundidad de campo  
Foco  
Transfoco  
Lente  
Cámara  
Objetivo

### Primer plano

### Luz

### Transfoco



## NAMING Y LOGOTIPO

De la mano de estos conceptos nace también el  *naming*  de la revista. Ésta se llama **OUTOFFOCUS**, término que según el diccionario Collins significa:

*Out of focus* (adj)  
“Not focused or sharp; blurry”<sup>12</sup>

Nos sugiere algunos ejemplos de uso:

*If something is out of focus, it is not being discussed or its purpose or nature is not clear.*

*If an image or a camera, telescope, or other instrument is out of focus, the edges of what you see are unclear.*

Para el nombre de marca se utiliza la versión Expanded Black de la tipografía moderna GT America con la intención de generar una notable taca negra de texto. Sin embargo, se contrapone esta característica a la de su tamaño. El nombre de la marca se utiliza sistemáticamente en cuerpo pequeño dejando respirar los blancos de su alrededor precisa-

mente para reafirmar el contraste. El objetivo es que sea suficientemente visible e intenso en su sutileza, buscando el equilibrio: sin que llegue a molestar a lo que acompañe ni pase del todo desapercibido.

Para tener una idea de las identidades que prevalecen hoy en día<sup>13</sup>, se ha hecho una recopilación de logotipos del sector, tanto de festivales, distribuidoras, productoras, centros de divulgación cultural y salas de cine. A pesar de disponer de conclusiones a *grosso modo*, no esperaba sacar rasgos tan comunes entre sí. Los usos más extendidos son: colores blanco y negro; tipografía sans serif; uso del círculo; símbolos rellenos; recursos en relación al lenguaje (movimiento, secuencia, obturador, etc.).

En este caso, se ha trabajado en la simplificación de la representación de las lentes, las cuales se ubican en el interior de los objetivos. La variación de direcciones de su forma refuerzan la idea de movimiento, espacio y enfoque.

12 [www.collinsdictionary.com](http://www.collinsdictionary.com)

13 ANEXO 12

**OUT OF FOCUS**

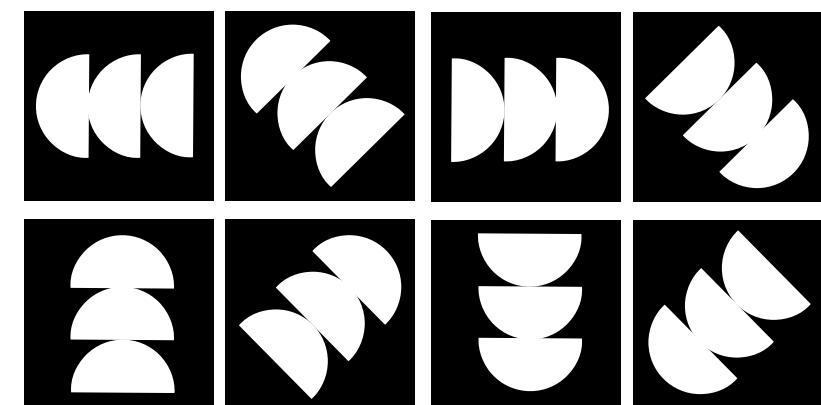
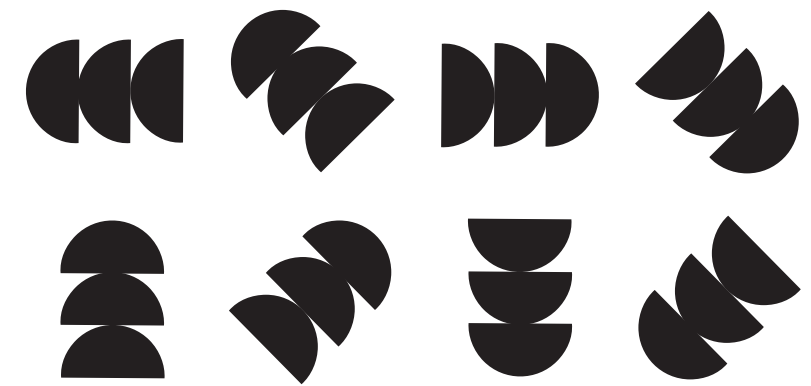
**OUT OF  
FOCUS**

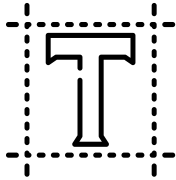
**OFF**

**OUT OF FOCUS**

**OUT OF  
FOCUS**

**OFF**





TIPOGRAFÍA

Se distinguen tres líneas tipográficas. La principal es la **GT America**, cuya se ubica entre la gótica americana y la grotesca europea. Su notoriedad es muy evidente y en este caso, se usa para títulos y destacados en la versión extendida para aumentar esta característica llamativa y cargarla de intención protesta.

Su estilo moderno contrasta con el texto de cuerpo de la serifa clásica **Miller**. Esta está basada en el estilo tradicional del s.XIX de la romana escocesa. Para la propuesta de revista también está presente en algunos subtítulos.

El uso de una tercera tipografía no es muy habitual. Especialmente porque afecta considerablemente en la inversión económica. Aún así, OUT OF FOCUS apuesta por ello y hace uso de la **Canela**

GT America

Regular	Notas de página
<i>Italic</i>	
<b>Bold</b>	Paginación
Expanded Regular	
<i>Expanded Regular Italic</i>	
<b>Expanded Black</b>	Títulos y destacados

Diseño:  
Noël Leu y Seb McLauchlan (2016)  
[www.gt-america.com](http://www.gt-america.com)

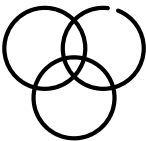
Miller Text

Roman	Texto base
ROMANSC	
<i>Italic</i>	Autoría
<i>ITALICSC</i>	
<b>Bold</b>	Citas, títulos de obras y expresiones en otros idiomas
<b><i>Bold Italic</i></b>	

Diseño:  
Matthey Carter (1997)

únicamente en la sección de entrevistas. Esta decisión le aporta un aire fresco y renovado al ritmo y estilo hacia el final de la revista. De algún modo, remarca el valor del regalo imprevisible.

La tipografía Canela es de difícil categorización ya que no es estrictamente una sans serif ni dispone de un pasado histórico pero bebe de una clara influencia de la Caslon Old Face. Su acabado suave y contraste nítido hacen que tenga mucha personalidad y belleza. Precisamente su identidad híbrida encaja en este caso con su función: la de materializar las palabras de cineastas y críticas contemporáneas hablando del pasado de la Historia del Cine, a la vez que de su momento actual.



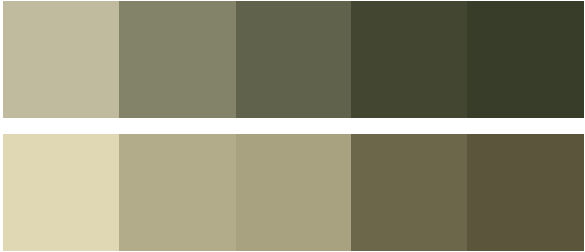
COLOR

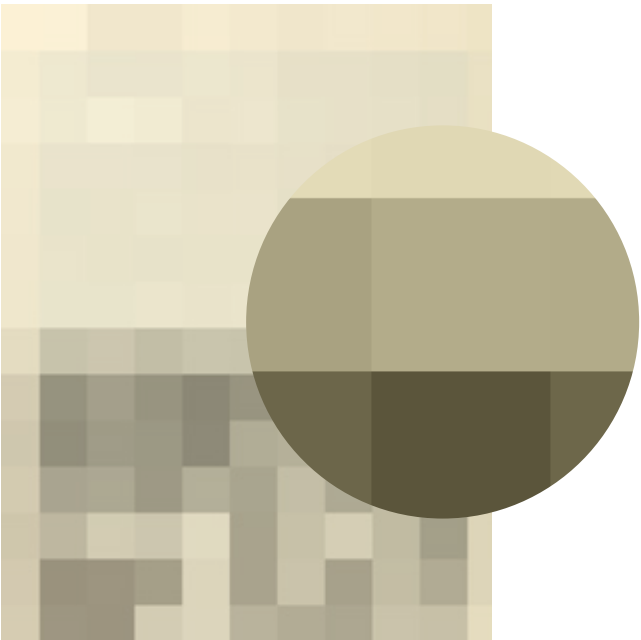
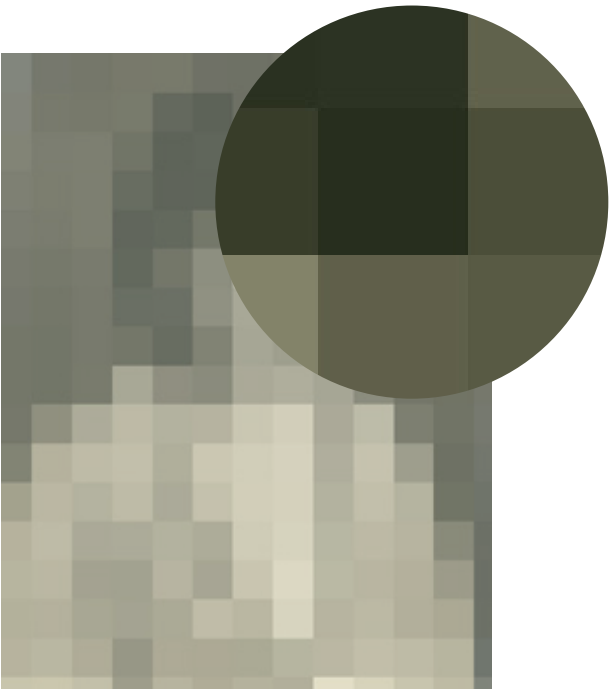
Canela

Regular	Texto base entrevistas
<i>Regular Italic</i>	
Medium	Citas, títulos de obras y expresiones en otros idiomas entrevistas
<i>Medium Italic</i>	
<b>Bold</b>	
<b><i>Bold Italic</i></b>	Títulos y destacados entrevistas
<b>Black</b>	
<b><i>Black Italic</i></b>	

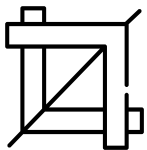
Diseño:  
Miguel Reyes (2016)  
[www.commercialtype.com/catalog/canela](http://www.commercialtype.com/catalog/canela)

La publicación se basa centralmente en el blanco y negro. Aún así, a partir de las fotografías de archivo con las que se trabaja, se usan otros colores de manera complementaria. Estos, varían según el número de la revista. Dentro del grupo de estos secundarios, abundan colores más bien ocres, verdes y marrones, a causa de las condiciones, tendencias y posibilidades del material de la época.









## TRATAMIENTO DE LAS IMÁGENES



## PORTADA



Para este proyecto se trabaja sobretodo con material documental.

De entrada, es cierto que dependiendo de la pionera en cuestión, resulta un mayor reto disponer de tales materiales de archivo. Dentro de un equipo, una vez aproiado el diseño de la revista, alguien se encargaría de llevar a cabo la tarea de contactar con los centros pertinentes para disponer de material gráfico, ya sean museos, filmotecas, distribuidoras, ámbito familiar, etc.

A pesar de ello, se ha tratado la dirección fotográfica no tanto desde el retoque si no con el reencuadre y la composición. Las imágenes siguen una línea documental pero a la vez estética. Su incorporación a lo largo del texto refuerza visualmente las citas. Además, se busca poder crear diálogos entre ellas en forma de dípticos, aprovechando la doble página.

El tratamiento gráfico debe responder a la premisa del tema: poner el foco en las cineastas y su contexto. Por tanto, resultaría poco vibrante recrear literalmente un primer plano atractivo de ellas enfocadas. Precisamente, se trata de subvertir este concepto propio del lenguaje audiovisual dándole **valor a otro tipo de primer plano**. Ése que no es equiparable a las estrategias de Hollywood para embellecer cualquier rostro y que nos resulte fascinante. En este caso, nos interesa otra puesta en escena, ésa que existió detrás de la cámara, mucho antes de que naciera dicha macro industria, al tiempo que se experimentaba con los recursos del cine de modo primerizo. Andrés Hispano lo introduce de esta forma:

*“Una de las evidentes aportaciones del cine respecto a los sistemas anteriores*

El reencuadre es una forma de rehacer imágenes. En este caso, también se han ampliado en la búsqueda de un equilibrio y comunión con los textos.

Para encontrar el tono deseado alrededor del concepto del desenfoque, en paralelo también se han considerado diversas opciones<sup>14</sup>. Al principio estaba en el aire la idea de desenfocar todas las imágenes de dentro de la publicación de un modo radical, pero ésta fué descartada por la de conseguir el efecto utilizando papel vegetal. De este modo, sin necesidad de retoque, sino a partir del volumen, las capas y transparencias, se transmite tal sensación.

14 ANEXO 13. Moodboard.

*de representación es el primer plano. De repente, el rostro es una geografía, es un mapa. Con las películas en blanco y negro, el tipo de iluminación, maquillaje, etc. se convierte realmente en algo radiante. Es una luna dispuesta para todos los espectadores. Alguna de las actrices hacen de su primer plano su gran bandera de proyección de popularidad, como Marlene Dietrich o Greta Garbo. Lo hacen precisamente a través de un rostro prácticamente impertérrito: rostro de mármol de una gestualidad muy limitada. Es paradójicamente capaz de resultar muy atractivo y además muy influyente.”*<sup>15</sup>

15 Entrevista a Andrés Hispano en el videoensayo “Pioneros del cinema: El primer pla” de la Dimensió poc coneguda.

Marie Magdalene Dietrich (Marlene Dietrich).  
Berlín 1901 - París 1992.  
Actriz y cantante.



En la década de 1950 pregonó a los cuatro vientos el nacimiento de la publicidad moderna. Con los años fue creciendo exponencialmente, repercutiendo de un modo muy significativo a nivel político y cultural. En las publicaciones de moda, fue en los noventa cuando comenzaron a usar imágenes de famosos para sus portadas en lugar de modelos, cuyos honorarios eran más elevados, introduciendo cierta variedad de perfiles y ampliaron todavía más su público.<sup>16</sup> Todo esto, sumado a la llegada de las revistas de tendencias y actualidad, se llenaron los quioscos de títulos. Curiosamente ya desde entonces se daba respuesta tal preocupación de querer destacar de entre la competencia haciendo uso de un tamaño grande de su título, situado en la parte superior de manera estratégica para aumentar su visibilización de entre montones apilados.

En cuanto a revistas independientes, no comparten la misma situación, ya que éstas se preocupan por encontrar otras fórmulas dentro del mercado, como por ejemplo, consiguiendo distintos canales de difusión, preferiblemente más específicos y afines a su marca.

OUT OF FOCUS se trata de una de ellas y se permite darle otro tipo de forma a su título. Éste da respuesta a una función concreta y expresiva: acompañar la imagen principal sin pisarla y robarle protagonismo. Tal resultado se consigue mediante el equilibrio de un cuerpo de texto más bien pequeño y una distribución equilibrada en relación a los demás elementos.

16v «Portadas» Diseño Editorial. Periódicos y revistas / Medios impresos y digitales. pág.57

De este modo, gran parte del carácter editorial de la revista se trabaja directamente a partir de la dirección fotográfica. El resultado es un primer plano muy poco común, el cual dota de gran carga semántica a la imagen. La mirada y peso, sin preámbulos, se dirige al rostro a sangre de la pionera en cuestión que baña toda la portada.

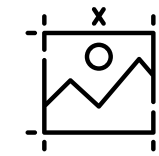
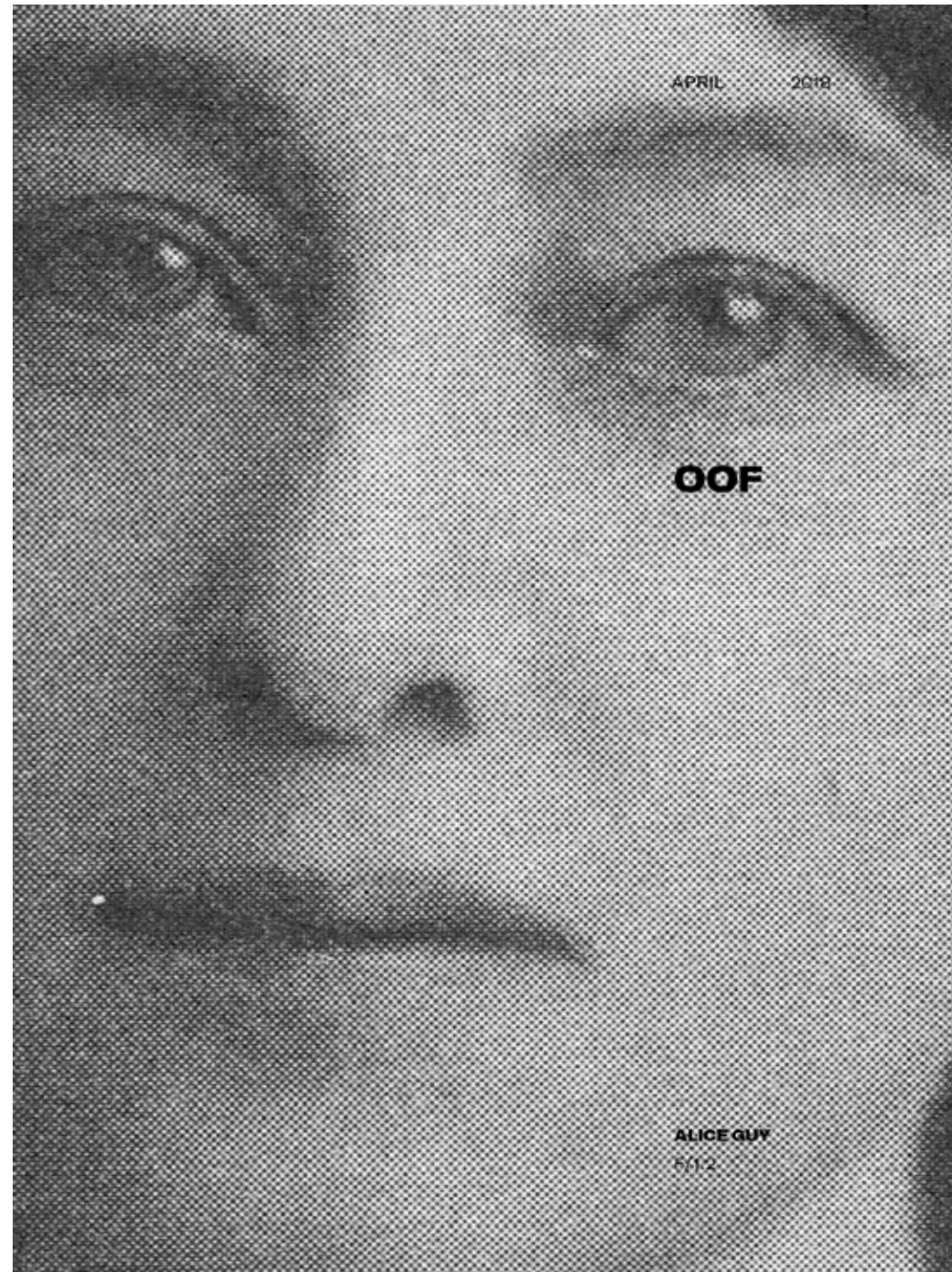
Para dar un ejemplo más claro, analicemos la construcción del plano de Marlene Dietrich:

- Luz muy contrastada: negros y blancos intensos
- Uso de maquillaje para la caracterización
- Encuadre frontal y sutilmente picado
- Fondo separado del elemento principal

Tanto su rostro como su el tipo de plano ha pisado muy fuerte en el imaginario popular. Aún así, se busca un aspecto formal más bien opuesto al estándar de Hollywood, como es el caso de las portadas de OUT OF FOCUS, cuyas tienen las siguientes características:

- Luz homogénea sin contraste
- Predominio de tonos grisáceos
- Sin uso de maquillaje
- Partes del rostro fuera del encuadre
- Fondo fundido con el elemento principal
- Proximidad con la ampliación o sensación de zoom
- Presencia de textura

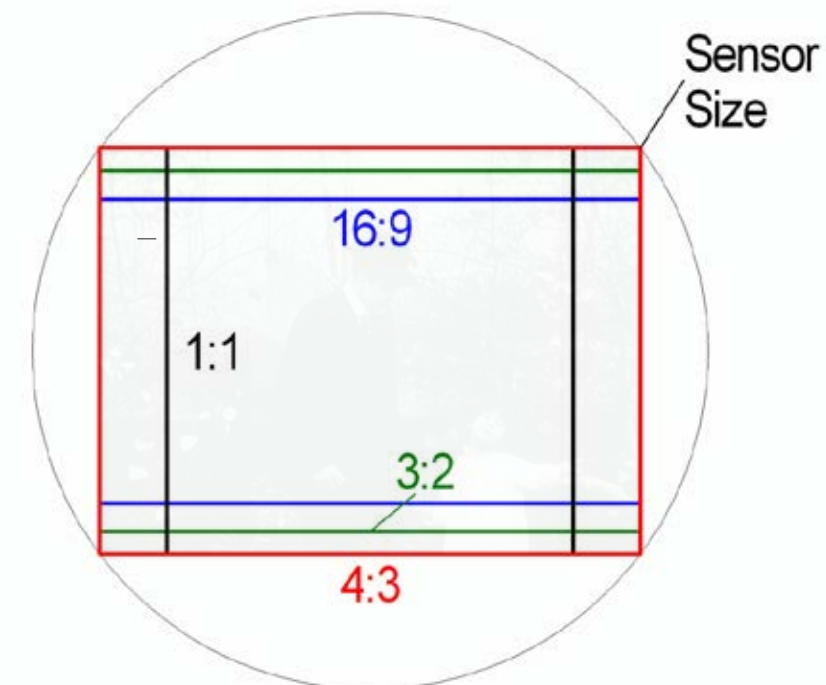




## FORMATO

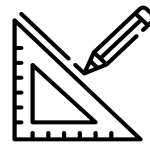
El formato de pantalla **4:3** fue la medida más utilizada a lo largo del cine, antes de que aparecieran las pantallas más panorámicas 16:9 con las que estamos más acostumbrados hoy en día. Tales proporciones se basan según el sensor de las cámaras que retienen la luz. Para el trabajo, se lleva esta relación de proporciones al papel DIN A4. Eso requiere reconsiderar las medidas estándares. Se calculan los valores hasta llegar a la decisión de: 210 x 280 mm. Se mantiene la anchura del DIN y de ahí se calcula su altura de 280 mm. Este factor hace que encarezca el precio de la producción. Sin embargo, su función es primordial, ya que se ajusta al tipo de contenido y a su mensaje. Especialmente se aprecia con al encontrar una imagen de una escena a

doble página y a sangre. De este modo, se respeta el material filmico y se manifiesta la intención de acercarse de forma inmersiva y directa a la experiencia cinematográfica de la época. La superficie parte del A4 porque se considera que es una medida que facilita mucho más una lectura, un mayor disfrute de una experiencia visual con las imágenes, sin perder su cualidad accesible.



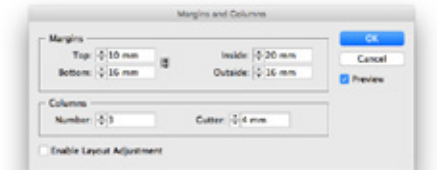
**4:3**



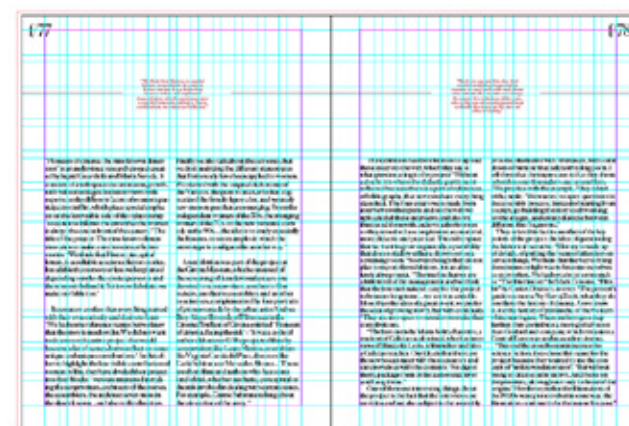
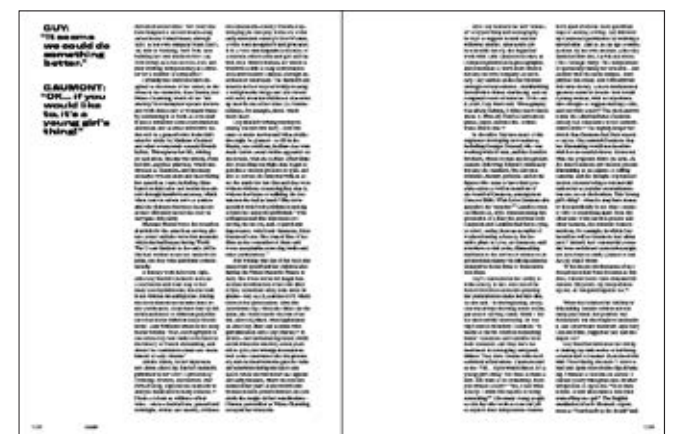
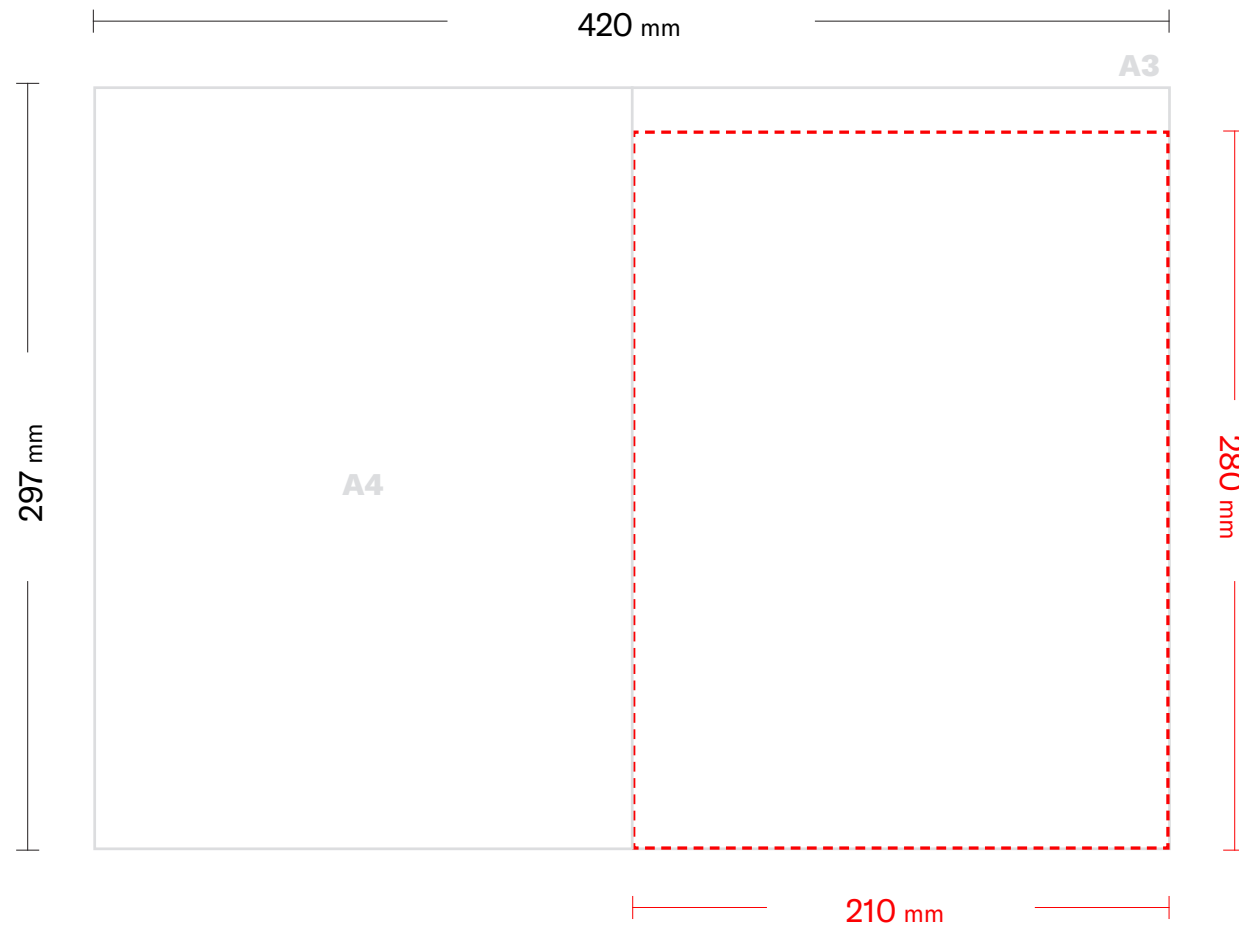


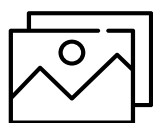
## COMPOSICIÓN Y RETÍCULA

La retícula también tiene mucho que ver con el diseño de identidad de cualquier marca o proyecto. En este, se usa cierta variedad de columnas. En general, se trabaja la centralidad en una sola columna que da un aspecto más clásico al índice, a ciertas aperturas, citas y destacados. Las páginas están divididas por 12 columnas por página con las que poder ir variando. Con los ensayos se hace uso de tres, es decir, tres compuesta de cuatro teniendo en cuenta su superficie de doce. De márgenes se han dejado 16mm en la parte inferior y exterior, 20 en la interior y 10 en la superior. En el caso de la sección de entrevistas, el diseño cambia por completo: su retícula se centra en una sola columna, pudiendo variar hasta dos; el cuerpo de texto tiene mayor tamaño y los destacados son los que pasan a disminuir su volumen; se combina con mayor frecuencia sans serif y serif a lo largo del texto; se usan colores puntualmente para resaltar bloques de texto o en el propio papel. Precisamente en este apartado se busca la diferencia con el resto de páginas anteriores ocupadas



por ensayos, las cuales pueden requerir mayor concentración por su contenido. El resultado es una retícula que busca la centralidad con un ritmo más pausado y entretenido. Aún así, el hecho de incluir citas tan pequeñas hace que se siga pidiendo atención por parte de la mirada lectora ya que debe parar y fijarse bien si tiene realmente interés para leerlo. Éste es un recurso que refuerza la difícil visibilización de las cineastas que, más que invisibles están bien presentes, y es el punto de vista quien las percibe simplemente como una diminuta y simple taca de texto en medio de mucho blanco.





## COMPOSICIÓN DE IMÁGENES

Por lo que respecta a la composición de imágenes, se ha llevado a cabo un análisis de su distribución en las publicaciones referentes nombradas anteriormente en la fase de investigación. Ha sido sorprendente encontrar tanta variedad de usos y formas. Tales recursos se tienen en cuenta en los números de OUT OF FOCUS, variando sus usos según las necesidades de cada publicación. El uso más extendido es las imágenes a sangre tanto a una, doble o media página. Este hecho es fácil de entender ya que nos da una sensación de

aproximación al cine mucho mayor. Otra característica a destacar es el uso frecuente de la tira o columna fotográfica, la cual puede acompañar de forma completamente lateral o horizontal las columnas de texto como multiplicarse, dividirse y crear infinidad de formas modulares posibles en búsqueda de narrativas y secuencias poéticas.



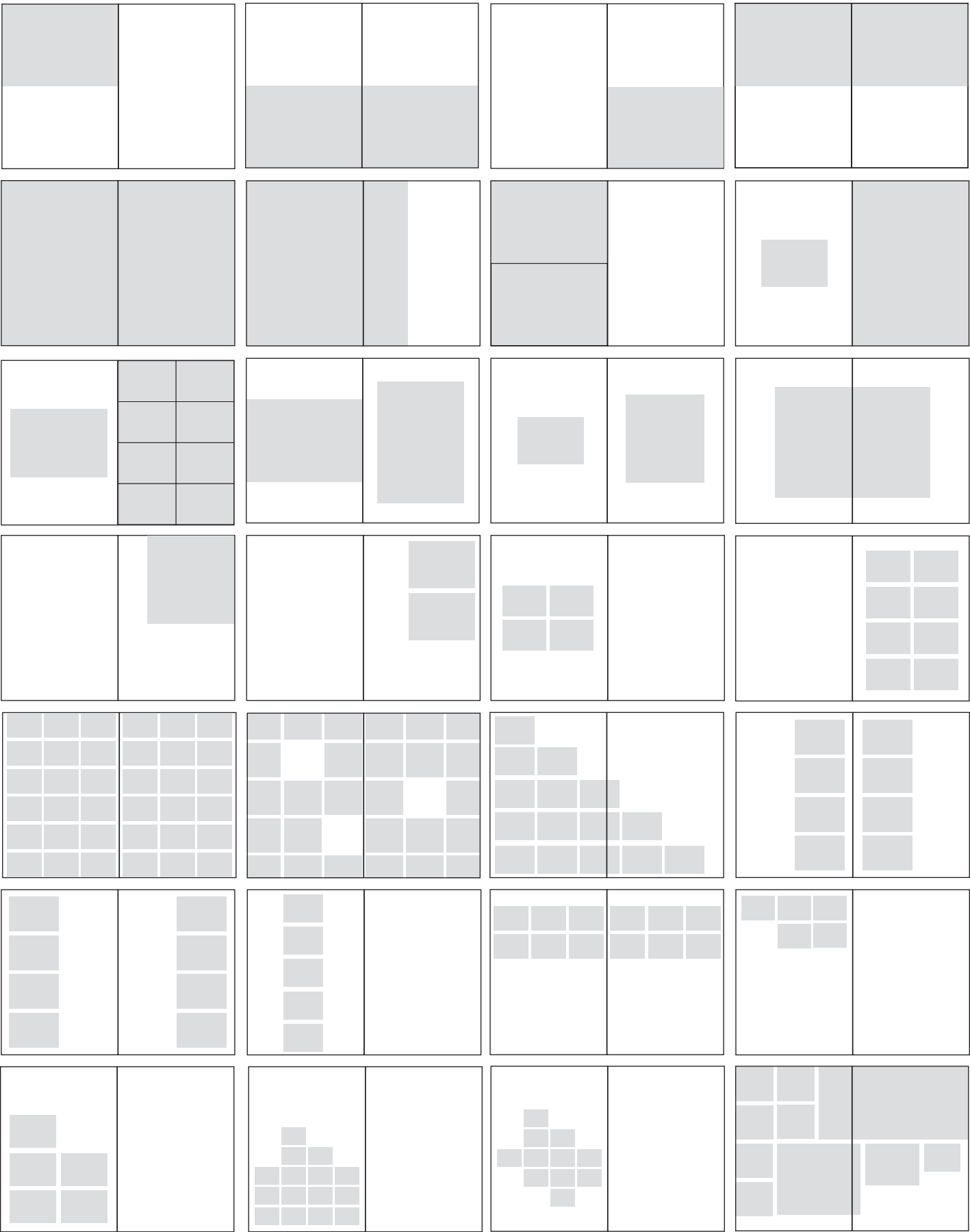
## ACABADOS

Para finalizar con la identidad se trabaja el acabado de la revista en su versión impresa. En cuanto al papel, por un lado se evita el satinado tan habitual en las revistas y se apuesta por un offset. Preferiblemente, sería el papel no estucado Cyclus Offset de entre 100 y 125 de gramos, el cual es 100% reciclado y dispone de certificaciones FSC, Ecolabel y Blue Angel. Éste le dará más volumen y una textura que especialmente nos interesa para este tipo de publicación además de ser sostenible con el medio ambiente.

A lo largo del desarrollo de los volúmenes se pueden ir incorporando la paleta de color planteada jugando precisamente con papeles íntegramente de colores. Una opción podría ser la gama Gmund Cotton de G.F. Smith, el cual es 100% de algodón y presenta distintos gramajes.

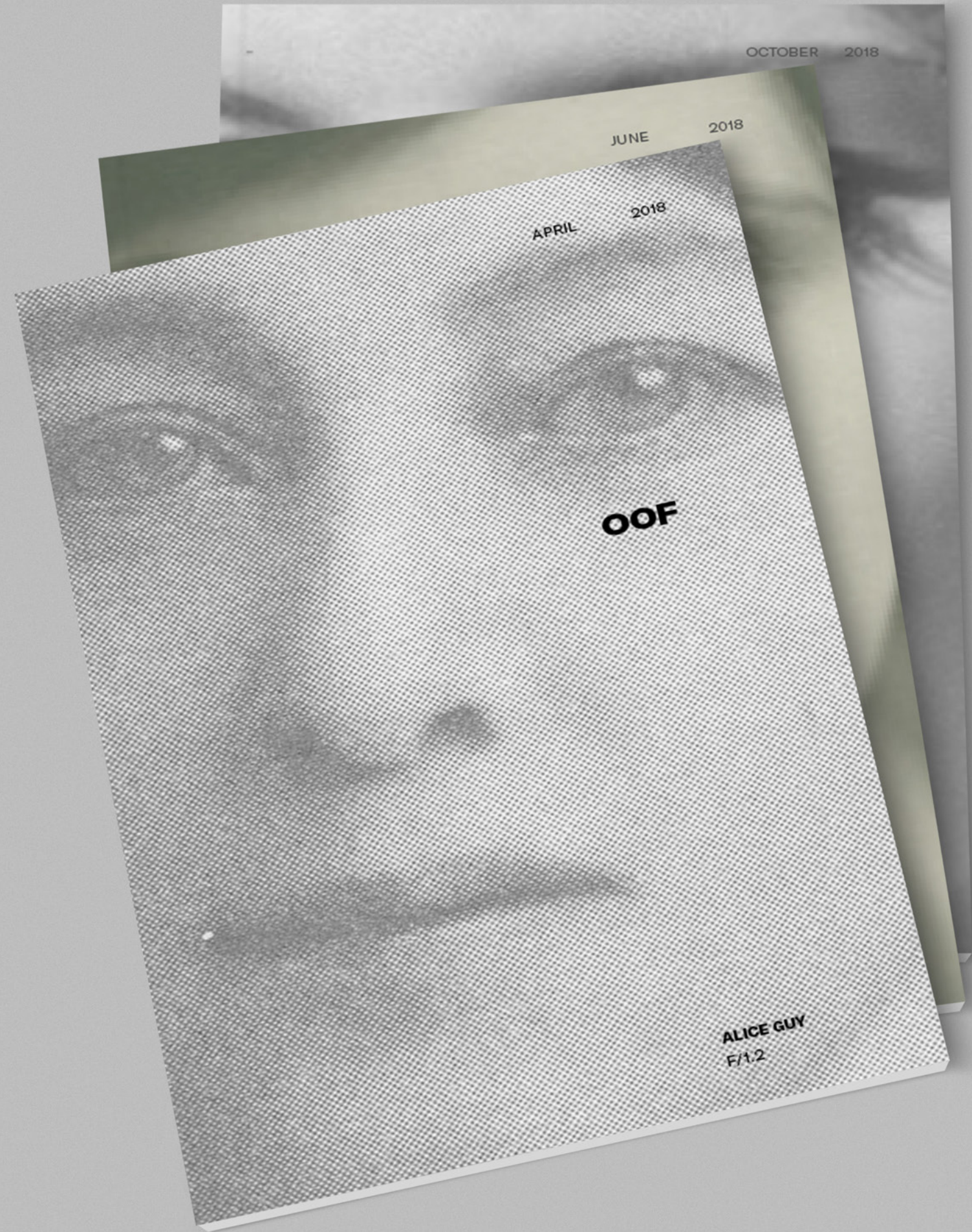
Para la maqueta se utiliza una encuadernación con encolado pero no se descarta una encuadernación cosida que le aporte mayor duración y solidez a la publicación. La gran característica es el uso de una camisa con papel vegetal que refuerza el mensaje del desenfoque. A modo de transfoco, cuando se retira su capa se puede apreciar de forma nítida el rostro en portada de la pionera protagonista.

La revista está abierta a múltiples recursos narrativos que enriquezcan los retratos de cada cineasta, con concordancia al uso y estilo de la identidad trabajada.





**FASE 4**  
**FORMALIZACIÓN**  
**Y DISEÑO**













OCTOBER 2018

OOOF

IDA LUPINO  
F/1.8

**"Women have  
always been an  
equal part of  
the past. We just  
haven't been  
a part of history."**

**— GLORIA STEINEM**



Throughout history, many women have been essential in the development of the cinematographic industry with their works and their cinematographic practice. The magazine aims to enrich the history of cinema with every publication, bringing to light the women pioneers who contributed to change it and who unfortunately have passed unnoticed by some historians and critics.

OUT OF FOCUS

f/5

## PAST AND FUTURE

*Pioneers of Cinema*  
Article by MEHMET AÇAR

f/15

## ALICE GUY

*The Great Adventure*  
Essay by JOAN SIMON

f/23

## INGRID GUARDIOLA

*Pioneers of cinema: the mis-known dimension*  
Interview by FRANCINA RIBES

is another  
ema  
upino  
ies with  
d to the  
ed. The  
st film noir  
as like a  
that women  
reative and  
ord of men.  
tefenstahl  
as prominent  
to the devel-  
were followed  
tors of French  
s Agnes Varda,  
ctor Vera Chyt-  
or Liliana Cavani.  
eed to remem-  
iding names in  
also a woman.  
gendary star of the  
r screen, was the  
director. In 1951,  
ve Namık Kemal  
and Sami Ayano lu.  
10 female directors  
1990s, but this num-  
far beyond that. Not  
it also in the TV show  
are gaining more  
ice in the industry as  
nwriters, directors, film  
ctors and cinematogra-  
fine to shape contem-  
cinema.  
anges with the presence

f/10

f/0





Also  
ing  
ne  
tion  
ade  
re



*Alice B. B.*

**"There is no doubt in my mind that a woman's success in many lines of endeavor is still made very difficult by a strong prejudice against one of her sex doing work that has been done only by men for hundreds of years."**

Director Alice Guy Blaché wrote in a 1914 edition of Moving Picture World.



**Alice Guy Blaché**

Directing a scene from the opera *Mignon* for a synchronized sound film, Gaumont Chronophone Studio, Paris, 1906.

to explore their independent creative work apart from the more quotidian ways of earning a living. Guy followed her mother's permission by working a job at the age of twenty.

...on,  
...ver  
...nls-  
...er-  
...son  
...hat  
...re  
...over,  
...st. At  
...picture  
...ing  
...ected  
...ercial  
...nment  
...its "young  
...ve meant  
...er—seems  
...rom the  
...ture and  
...demon-  
...which Guy  
...had taken  
...ercial poten-  
...ission might  
...anted to her.

...ment of mo-  
...foreseen at this  
...ve obtained his  
...inexperience,  
...against me."<sup>20</sup>

...ercial viability of  
...vident not too  
...position was  
...ought to maintain  
...members, especially  
...ported her, and she

...elf-traces her ability  
...stories to her being  
...amer. In an interview  
..., she said: "I loved to  
...lot of time day-dream-  
...become an actress. I  
...with great ease. Mother  
...ay to me: "Tu es dans  
...llee dans la lune bien  
...e qui!" The English  
...uch idiomatic expres-



**"The young child as hero is another of her consistent themes"**

Guy was particularly proud of the close-up in the Veronica's veil scene and also a double exposure she used of Christ rising from the tomb in *La Vie du Christ*. When told by Bachy that fragments of the Passion had been found, Guy responded:

"Yes, yes, some were found. They were even screened. I was told at the Cinémathèque that they had unfortunately lost something precious. I had done Saint Veronica's veil, which was one of the first close-ups ever shot. It was taken very, very close and took up the whole image. Sadly, the Cinémathèque lost it. There's nothing I can do about it. One of these days it will probably turn up at the bottom of a crate. In this film, I also did one of the first double exposures ever. I had Christ rising from his tomb. That was easy. I put him against a black velvet ground, then did a panoramic shot. The apparition looked like it was slowly rising upwards (fig. 24)."

Guy's films at Gaumont would set out many of the themes seen throughout her career: the "houses divided" by the adults therein responding to various miscues, misinterpretations, and crossed signals, or outright deceptions and often affecting the children under their care (*La Marâtre* [1906; fig. 25], the duplicitous nature of the stepmother of the film's title toward her stepchild in comparison to her own child), or the bad timing of a concierge entering the scene of a battling, plate-crashing couple of Intervention malencontreuse (Intervention at the Wrong Moment, Inopportune Intervention, or A Case of Bad Timing?, 1902; fig. 14), who gets caught in the fray. She would later include similar divisions in such films as *Mixed Pets* and in the film literally titled *A House Divided* (1913; figs. 46-47), where a couple must live separately together under the same roof and communicate only by notes.<sup>40</sup> Her motif of rats permeating a scene and terrorizing its human subjects is seen in the poster for *A la recherche d'un appartement* and would later be seen in the Solax films *Dick Whittington and His Cat* (1913), *The Sewer* (1912; fig. 45), and *The Pit and the Pendulum* (1913).

Issues of class, money, and gambling are seen in both the Gaumont and the Solax bodies of work. At Gaumont, Guy's film *Hierarchie dans l'amour* (Hierarchy in Love, 1906) shows a young woman leaving a lower-ranking officer to flirt with those of higher rank, while

the story of *A Fool and His Money* (1912) also plays off a young woman's choice for a more moneyed beau. That sets the stage for the rejected love to gamble for riches that allow him to succeed at first in wooing her, but then that money is lost as he again gambles at cards. This film, notable for being made with an all-black cast, and yet with a script that could have played with a white cast, explores class issues more than race issues. The young child as hero is another of her consistent themes, from *L'Enfant de la barricade* (1907) and *Une Héroïne de quatre ans* (1907; fig. 31) to *Falling Leaves* (1912; figs. 42-43), where a young girl overhears a doctor saying that her ill sister will die before the last leaf is off the tree and dutifully leaves her room at night to tie them back on one by one.

Madame Blaché's own experience as an immigrant perhaps drew her to such stories of class conflict and of learning foreign customs developed in such films as *The Making of an American Citizen* (1912), where a husband's old-country habitual mistreatment of his wife is corrected, and *A Man's a Man* (1912), in which "a Jew is represented as a man and not as a subject of ridicule" (as the January 6, 1912, review in *Moving Picture News* stated). One of her last films at Gaumont, *Le Billet de 100,000* (1907), seems to have been transformed to one of her Solax features, *A Fateful Gift* (1910), focusing on a \$100 bill ("The story deals with a hundred dollar bill and what it did to one man").

During her years at Gaumont, Guy made the motion-picture component of the synchronized sound films between 1902 and 1906, and also, as she notes, films that were tinted by hand. As she wrote: "We also made colored films. They were painted by hand patiently if not always with talent by specialized workers. And if one takes into consideration the enlargement of the smallest errors during projection, it was an enormous effort to show something passable. I used this effect especially for *'La Fée Printemps'*, *'Le Fumeur d'opium'*, and also others."<sup>41</sup>

Guy's four years of shooting phonoscènes (1902-6) created a body of work in early synchronized sound films that is itself significant within her larger oeuvre. This, too, would affect her later filmmaking in many ways. As a film of her directing *Mignon*, one of these early sound films, shows, she is orchestrating many people and two technologies. She rehearses a dance troupe and coordinates the operation





**"By 1912, Alice Blaché had opened her own Solax Studio plant in Fort Lee, New Jersey"**

music from prerecorded wax cylinders) and the motion-picture camera to ensure a recording in sync so that the separate components could be played in synchronization for projection. It was in fact the Chronophone that led Alice Guy and her new husband, Herbert Blaché, to the United States, where he was to supervise its distribution by an American franchise. She told interviewer Victor Bachy about the process of making a phonoscene:

"We made recordings; I was put in charge of playing the recording and shooting the film with a special apparatus. It was not very easy, but liars what was being done. We played the recording and had them rehearse and then we began to film. We often had to start again, but we eventually succeeded. I have a very pretty photo of myself using both machines [fig. 17] one for the sound, the other for the image: the recording of sound and image. Very interesting but not very convenient."<sup>44</sup>

Madame Blaché had thought she had left her filmmaking career behind with her departure from the Gaumont company in 1907. Three years later, though (and after the birth of

her daughter, Simone, in 1908), she founded her own company, Solax, in 1910, first working in what she thought was the under-utilized Gaumont Flushing studio. As the *Moving Picture World* wrote in a story announcing the new company, the Solax brand was introduced as was its advertising figure—"Mr. Solax"—who also "makes his bow in our advertising pages this week. In imagination we perceive the Solax effigy or trademark on many beautiful moving pictures in the Independent theaters of the United States and of the countries of the world. For it is no exaggeration to state that few new companies that enter the manufacturing field are so well equipped to turn out pictures of the highest technical and pictorial qualitative character as the Solax Company." While H. Blaché is introduced as "the presiding spirit," and George Magie as business manager, "chiefest and most valuable of all the assets of the new company is the artistic personality of Mme. Blaché, who for many years was identified with the Gaumont Company in Europe. Mme. Blaché is a consummate artist who has received many decorations in recognition of her talent as a maker of moving pictures. What kind of picture has Mme. Blaché made? Generally speaking, she has been responsible for the production of many of the Gaumont pictures which are admired in this and other countries for their artistic and technical excellence. It will be seen that in the American productions which Mme. Blaché is to supervise will she bring to bear the supreme artists ability and insight which characterized her work in Paris."<sup>45</sup>

Her first Solax film, announced in the same issue of *Moving Picture World*, was *A Child's Sacrifice*, opening Friday, October 14, 1910. The ad itself is interesting for a number of reasons, its size for one, and the sales pitches within. At the top, the Solax Company introduces "Old Sol, The Father of Photography," but despite its play on the French word for sun (and the rays that are drawn around his outsize round head, not unlike the popular Goop characters of the day), he could be an old Jewish uncle, Sol, of the sort well known in the movie business of the time. The company is presented, in some ways, as American as apple pie, its quality pitch is stated:

"Do good apples insure a good pie? Does good rare stock insure a crowded theater? Never—but take plenty of money—a complete plant—brains and

ability—then keep bustling. That is how we get Quality. LOOK FOR ME EVERY FRIDAY, OLD SOL."

In addition to the Solax "Sol" effigy is the abstracted Solax logo that appears at the bottom of the ad—a rising sun, with interior narrow pie slices of rays, alternating black and white, above abstracted mountains.

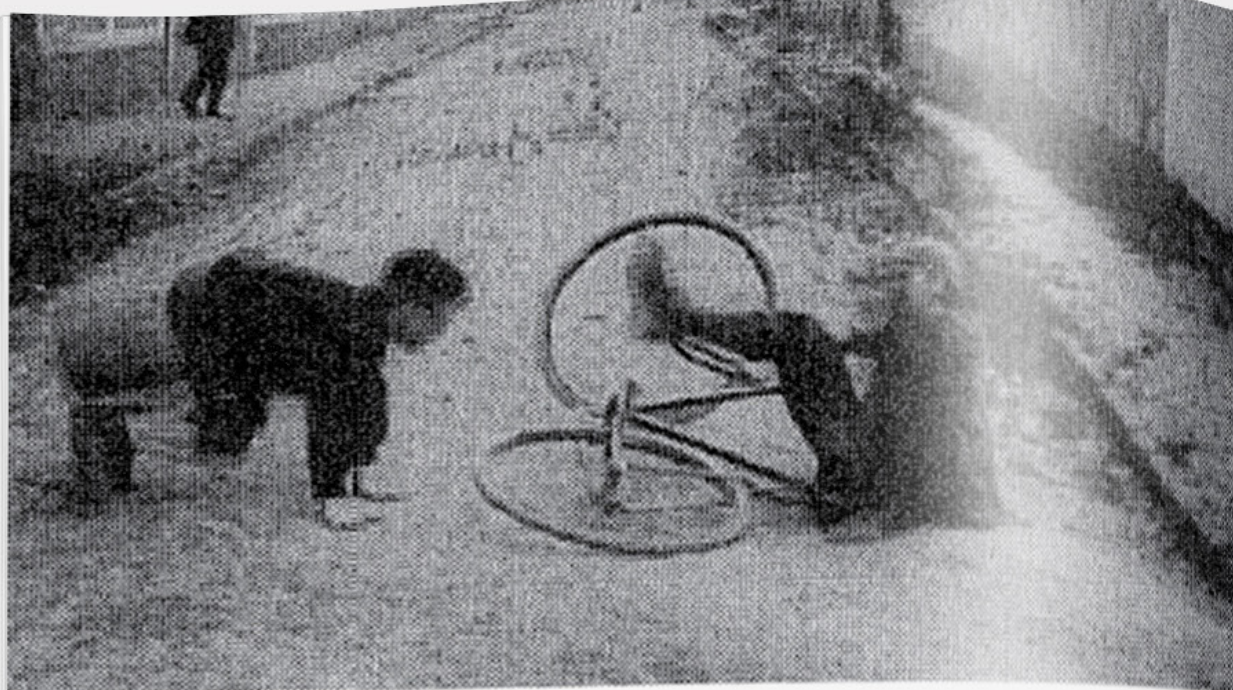
Children, as well as babies and young adults, would play an important part in the Solax catalogue as they had at Gaumont, with the *Sergeant's Daughter* ("A big, strong, picture, dealing with the Philippines and the Army and Navy. The opening scenes of thousands of troops embarking on a man-of-war makes a grand introduction to this wonderful film"), which was released October 28, 1910 (fig. 37), and soon after another of her recurrent themes, the evils of money, in "A Fateful Gift" A FULL REEL SUBJECT, FULL OF REAL dramatic power. The story deals with a HUNDRED DOLLAR bill and what it did to a poor man. GET THIS FILM NOW and add a HUNDRED DOLLARS to your bank account." The fourth of the first group of releases was *A Widow and Her Child*, and according to the synopsis in *Moving Picture World*, "When a man dies and leaves behind a handsome widow and charming widow, trouble is sure to come, and when there happens to be a child in the case there is complication of troubles."<sup>46</sup>

By 1912, Alice Blaché had opened her own Solax Studio plant in Fort Lee, New Jersey (built while she was pregnant with her son, Reginald, who was born in 1912), and the press covered the story, not only for how up-to-date the studio was, but also for the style of Madame Blaché's directing, the sign in the studio asking her actors to be natural, and her way of coordinating the productions at locations both indoors as well as outdoors. Though the Solax Company would last for four years (to 1914) and make comedies, Westerns, and detective stories, as well as melodramas and military pictures, the plant itself would remain the property of Alice and Herbert Blaché and would be rented to other companies.

The post-1914 years are complex in the changing roles that Alice Blaché and her husband played in the American film world, the American film industry played relative to its international colleagues, and how the scale and the economics and organization of the American movie business changed. Though Madame Blaché would make a number of features and continued to







**"The originator of the first sightgag on film that releases sexual anxiety through comic antics was a woman, Alice Guy"**

a chase of sorts, where a pregnant woman satisfies her food cravings by moving through town stealing items from children or other strangers—a banana, a sucre d'orgue (sugar stick), a pipe, a drink from a café table—and seems also to satisfy other sensual cravings at the same time. Marina Warner writes, "Unexpectedly, the originator of the first sight gag on film that releases sexual anxiety through comic antics was a woman, Alice Guy Blaché [Guy at the time], in her tiny masterpiece, *Madame a des envies* (The Missus has her cravings; fig. 23), made in 1906. Other [of her] short films also relish old joke material: hosepipes, glue pots, runaway donkeys, collapsing beds; but she may well have given the banana its cinematic debut as phallic icon."<sup>40</sup> McMahan makes explicit the satisfaction of Madame's cravings and likens Madame's savoring these phallic forms to performing fellatio.<sup>41</sup>

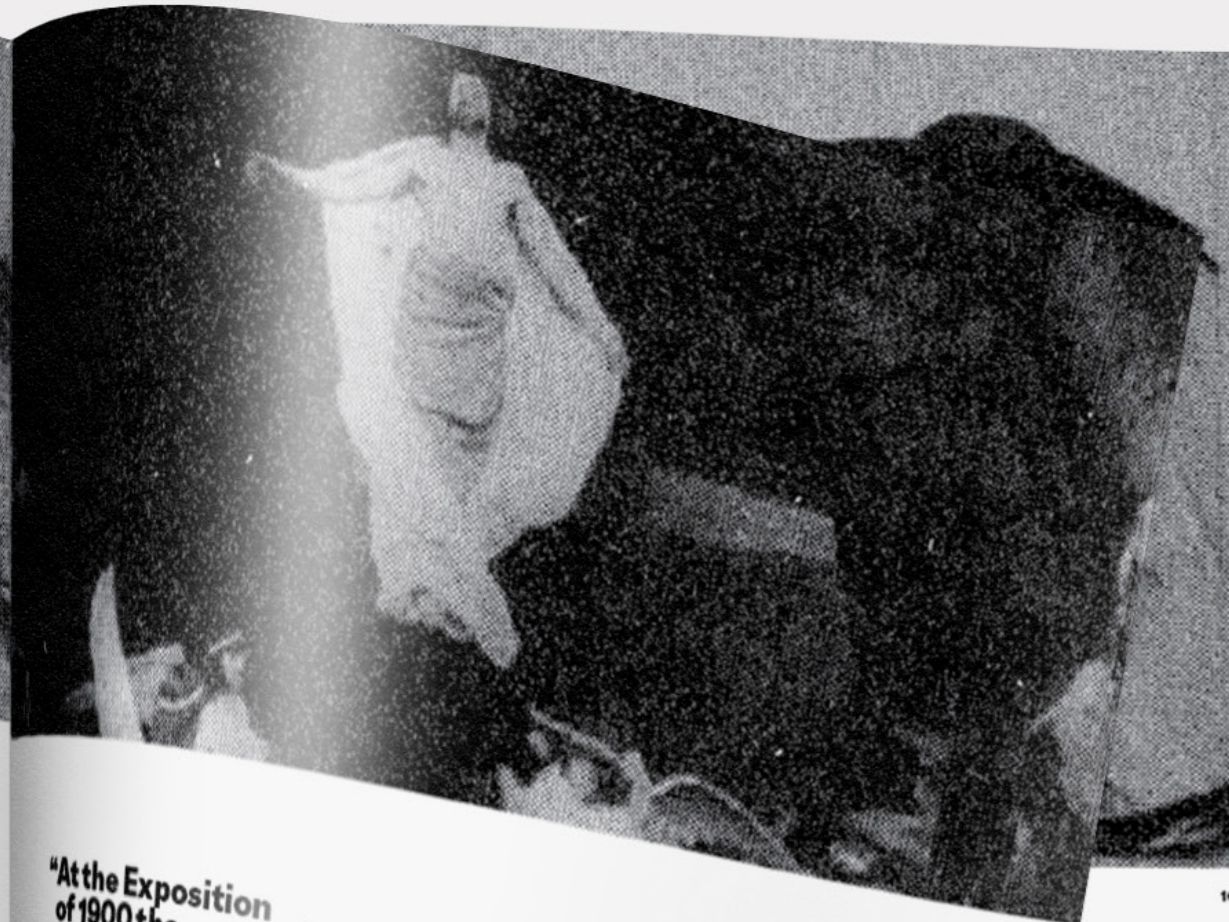
Guy made her own version (1900?) of the Lumière's *L'Arroseur arrose* (The Waterer Watered, or The Sprinkler Sprinkled, 1895), its gardener accidentally watering himself with his hose (fig. 3). Her *La Glu* (1906; fig. 30) follows a young boy who spreads glue from a happened-upon glue pot, which

mischief results in folks getting stuck to a stoop, then stuck to a double-seated garden chair (the pair in the chair get stuck to the stoop as well), a man getting glued to his bicycle seat, and finally the boy getting stuck in the glue pot itself, which is attached to his bottom. Guy's *La Femme collante*, discussed above, adds a twist to what is glued and to whom. The donkey appears in Guy's *L'âne récalcitrant* (The Recalcitrant Donkey, 1906) and a renegade bed in *Le lit à roulettes* (The Bed on Wheels, 1907).

Within the first four years—through 1900—Guy had made comic films, including some that played with the subject of film or photography itself. For example, she ran the film in reverse so that people as well as horse-and-carriages are seen moving backward along the street in *Avenue de l'Opéra* (1900; fig. 7). In *Chez le photographe* (1900; fig. 10) she depicted the interaction between a photographer and his subject whose discomfort and movements work to defy the taking of a "still" picture and also serve as a self-referential joke on the difference between still and moving-picture media. She also made a few vaudevillian comedies where water is sprayed or dumped onto

FIG 3  
POSTCARD, *L'ARROSEUR ARROSÉ*. MUSÉE GAUMONT, PARIS.

FIG 30  
*LA GLU* (1906, GAUMONT).



**"At the Exposition of 1900 the projection of our films constituted one of the principal attractions."**

one of the characters: a spritz from a siphon bottle in *La Bonne absinthée* (1899; fig. 6) and a bucket of water in *La Concierge* (1900; fig. 12), where the concierge dumps water onto a potential renter instead of the mischievous boys for which it was intended. Among the earliest Gaumont films are one about hypnosis as well as one about X rays (*Chez le magnétiseur* [1898] and *L'Utilité des rayons X* [1898]), both of which played on stop-action camera tricks to "undress" a character and also to magically redress, and cross-dress, a player. She had also documented (and at times also restaged for the camera) theatrical performances, among the latter "*Loïe Fuller*"—type dance films of women swirling at high velocity grand lengths of silk fabric (*Danse du papillon*; Bob Walter performing *Danse serpentine* [fig. 1]; *Danse fleur-de-lotus*; Ballet libella; all 1897).

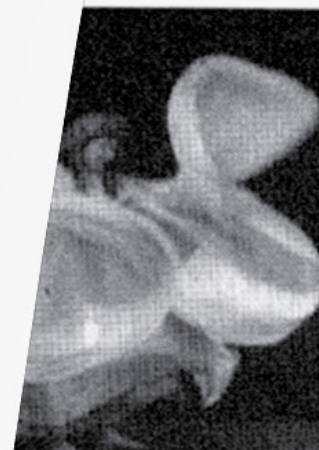
The year 1900 is a turning point in many ways in Guy's filmmaking, and the Exposition Universelle in Paris of 1900 would be the locus. As Guy Blaché later wrote: "At the Exposition of 1900 the projection of our films constituted one of the principal attractions."<sup>42</sup> Indeed, at this world's fair *la Maison Gaumont* was given a gold medal and Guy

was honored with her first award, for her film work, "a diplôme de collaboratrice" (the term for "director," *metteur en scène*, not yet part of the common language). It was also where Guy found the Tissot Bible that would inspire the costumes and settings for her *La Vie du Christ*, which she would film six years later. As Guy Blaché told Victor Bachy:

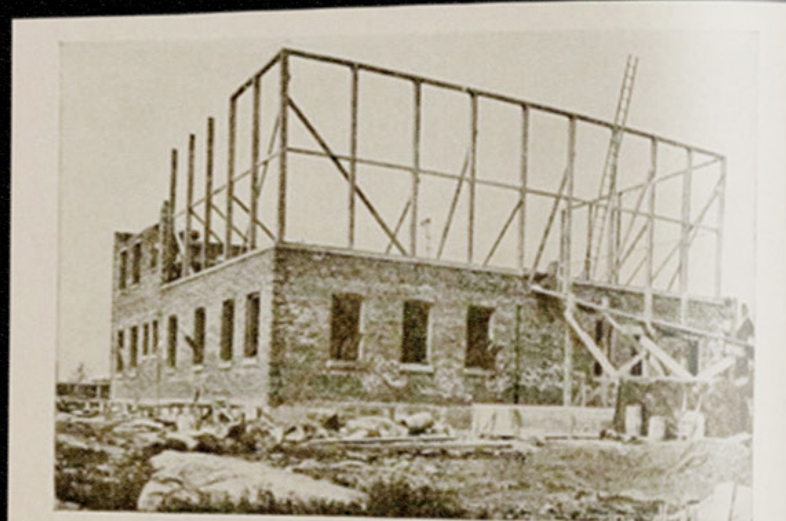
"At the 1900 Exposition, Tissot had published a very beautiful bible illustrated after the sketches he had made in the Holy Land. It was ideal documentation, for decors, costumes, and even customs we had to drape each costume from the documents in the work of Tissot. Let me show you this copy of the Bible, which I found at an exhibition. I saw it and liked it tremendously, even more so because I was already thinking about making a film on the Passion of Christ. I bought this bible, which cost me 800 francs at the time. I loved the illustrations by James Tissot. In 1906, when I made this *Passion*, I had to do half the things myself, including the costumes. I got a lot of help, too: the scenic artist Henri Menessier was very good, and we built really sturdy sets. I believe we built 25."<sup>43</sup>

Guy was particularly proud of the

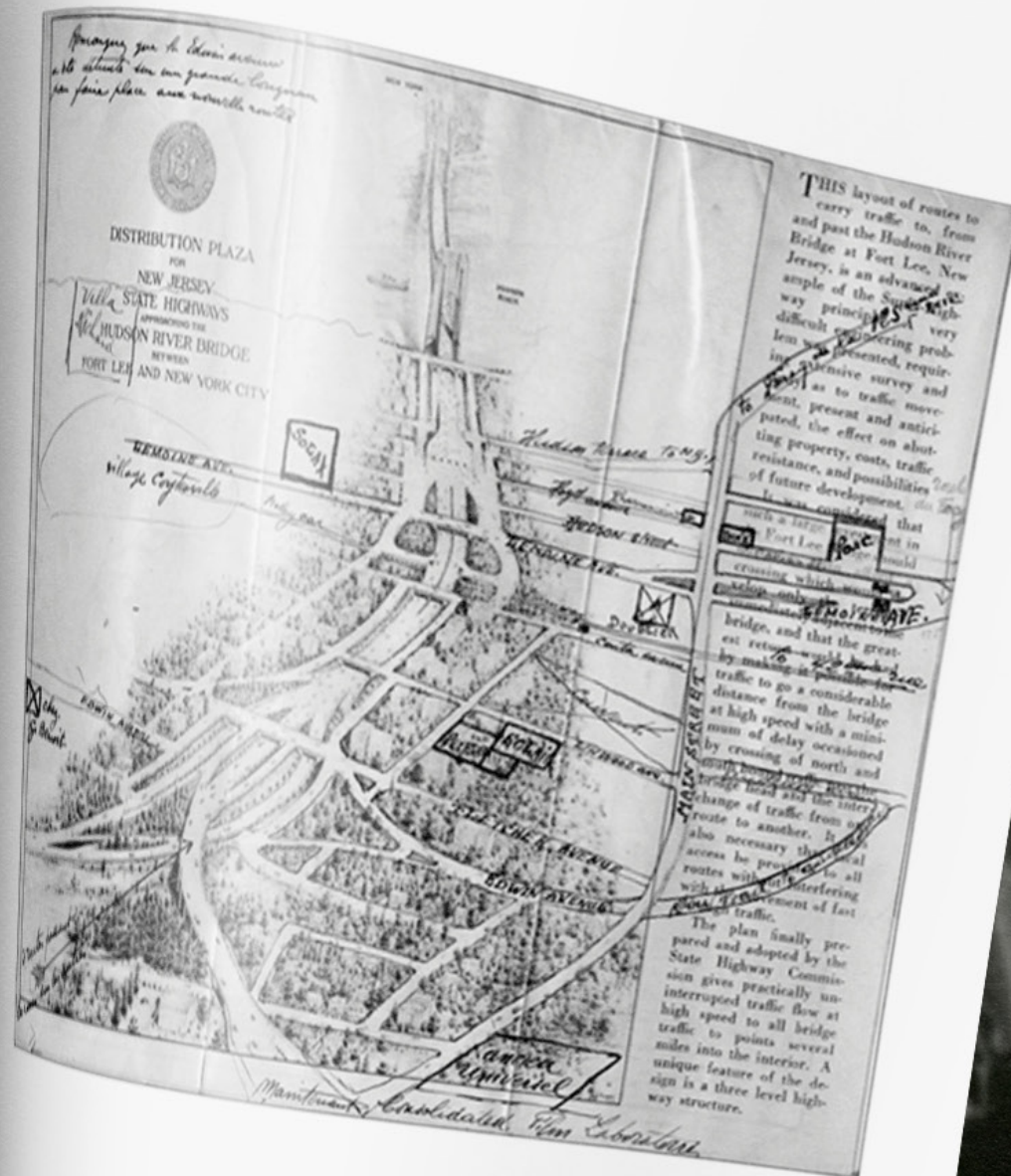
**"In 1906, when I made this *Passion*, I had to do half the things myself, including the costumes."**







New Solax Factory at Fort Lee, N. J., Under Construction.





For his research in early cinema, and especially for his role in the publication of Alice Guy Blaché's memoirs in French and English, introducing this filmmaker to the scholarly and general public, as well as for fielding many queries for this project, I offer my profound thanks to Anthony Slide. His work opened up a whole field of inquiry and set into motion new interest in this cinema pioneer. To Alison McMahan, I express thanks for her advice throughout the

development of this exhibition, for her work in archives around the world, examining and identifying films by Alice Guy Blaché, for her working collaboratively with historians and archivists in aiding identification of the growing corpus of extant works by this filmmaker, and for her critical monograph on the artist's films, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema* (New York and London: Continuum, 2002).

1. Alice Guy Blaché, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, trans. Roberta and Simone Blaché, ed. Anthony Slide, *Filmmakers*, no. 12 (Lanham, Md., and London: Scarecrow Press, 1998), ix. Filmography of French films by Francis Lacassin; filmography of American films by Anthony Slide. The prologue is included in this edition but was not published in the first English edition, which was issued a decade earlier (Metuchen, N.J., and London: Scarecrow Press, 1986).

Initially published in French in 1976, where the author is listed as Alice Guy, as she was and continues to be known in France, the publication uses the word autobiography in the title. Alice Guy, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma* (1873-1965), presented by the Association Musidora, ed. Nicole-Lise Bernheim and Claire Clouzot (Paris: Denoël/Gonthier, 1976). Most recently, the book has

been published in Italian translation: Alice Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, ed. and with an introduction by Monica Dall'Asta (Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna, 2008).



2. During her filmmaking career at Gaumont (1896-1907), she was known as Alice Guy. After her marriage to fellow Gaumont employee Herbert Blaché-Bolton in 1907, the couple left France for the United States. There they dropped "Bolton" from their surname but gave the hyphenated Blaché-Bolton name to their children, Simone, born in 1906, and Roginald, in 1912. In the United States, notably during her filmmaking career at her (real) studio, Solax (1910-14), then as an independent director for a number of companies until 1920, she was known as Madame Blaché or Alice Blaché. After her divorce and return to France with her children in 1922, she adopted the name Alice Guy Blaché, which she used for the rest of her life. I use the name "Alice Guy" when referring to the French career, and her other names as appropriate to the period discussed. When citing the English edition of her memoirs (1986, 1998 rev. ed.), I use the name

Alice Guy Blaché as it was used for the English edition. The French edition carries the name Alice Guy; references to that edition (1976) use "Alice Guy."



Victor Bachy in his introduction to the conversations he had with the filmmaker in 1964 calls her Alice Guy-Blaché at the outset and notes: "Her only ambitions were that she be remembered by her maiden name, Alice Guy, and that she would be recognized as 'the world's first woman film director.'" Victor Bachy, "Entretiens avec Alice Guy," in *Les Premières du cinéma français* Actes du Ve colloque international

du Institut Jean Vigo (Paris: Jean Vigo, 1964), 35. Published in association with the Centre national des lettres of the Centre national de la recherche scientifique (CNRS) and the French Ministry of Culture (Centre national du cinéma). Collected by Pierre Oubart. She also refers to her wanting to be acknowledged as world cinema's first woman director in letters to the publisher Payot and to Louis Gaumont. See notes 6 and 15.

3. Guy Blaché, *Memoirs of Alice Guy* (Paris), 11-12.

4. Guy Blaché's memoirs were written in French, and the French edition of the book includes some details of the phonoscopes working. The speaks of how the figures of a dancer or clown seen reflected in the mirror seemingly have movement with a fantastic precision. In the 1986 English edition that includes the prologue, the passage jumps from naming the phonoscopes to saying "Plato was blind (citing an 1895 letter for this information in both editions).

In the French edition Guy Blaché refers to the boy's cylinder rather than to the disc—perhaps conflating it with the later acetate—and to one of the technical errors that in part led editor Anthony Slide to delete the prologue from the first English edition (1986), which he restored, with some edits in the second (1998).

5. See Guy, *Autobiographie*; and manuscript for items 1-2; Alice Guy Blaché papers, Museum of Modern Art, Box 2 (2d ed.). As Slide notes, "I initially deleted the first chapter [the prologue]. There obviously are various themes, and based on that thought I was deleting or reorganizing. I thought it was a bit of a mess. I also didn't think it was relevant to her career as a pioneering filmmaker. Though she doesn't usually have a second chance with such things, when I had the opportunity to prepare the paperback edition, it seemed wrong to have deleted the chapter, and so I restored it with the second edition, with only a few changes that seemed to me to be necessary. The manuscript was very beautiful and very personal. For the balance of the book's chapters, I did not come across any errors of which I was aware." Anthony Slide, in conversation with the author, February 2, 2004, and email to the author, February 5, 2006.

6. See the essay, in an "unofficial history" Guy Blaché, *Memoirs of Alice Guy Blaché*, 11.

7. Letter from Guy Blaché to the publisher Payot et Cie, Librairie Editrice, Geneva, October 25, 1961. Alice Guy Blaché papers, Museum of Modern Art, New York. Box 4/B.25.

8. See Louis Gaumont papers, BIFI, Paris. In particular a copy of Etienne-Louis Gaumont, *that Alice Guy Blaché* corrected by hand, and which he had written into his own handwriting or bound copy of the publication. LGG371850.

9. Bachy, "Entretiens avec Alice Guy," 41.

10. Ibid., 36.

11. Ibid., 36-37.

12. Ibid., 37.



13. Guy Blaché, *Memoirs of Alice Guy*, 23.

14. Guy Blaché recalls C.-A. Franciscus, "whom I often helped photograph static persons, the respiration of animals with hearts laid open, and frogs which I started with white flags before registering their palpitations" (ibid., 18).

15. Ibid., 27.

16. Ibid., 33.

17. Bachy, "Entretiens avec Alice Guy," 34.

18. Guy Blaché, *Memoirs of Alice Guy*, 8.

19. Ibid., 10.

20. See Alison McMahan, "Madame Crawling": Cross-Dressing in the Comedies of Alice Guy," in McMahan, *Alice Guy Blaché*, 208-41.

21. Bachy, "Entretiens avec Alice Guy," 34.

22. Guy Blaché, *Memoirs of Alice Guy*, 4.

23. Thanks to Anthony Slide for the gooseberry bush reference.

24. Bachy, "Entretiens avec Alice Guy," 38.

25. Ibid., 32.

26. Letter from Guy Blaché to Louis Gaumont, January 5, 1904. BIFI, LGG371850.



27. Guy's letters also support this time frame in relation to Derrang's camera. McMahan also notes that Lauren Mannion doesn't find *La Fée aux choux* in the Gaumont catalogues of to Leon Gaumont (responding to his letter of January 18, 1904-5). Guy had sent her, with her comments about it, among them: "But why has my poor *Fée aux Choux* [sic] been placed in 1907? Incomprehensible mystery for me." BIFI, Bibliothèque du film, Paris. LGG371850.

28. McMahan, *Alice Guy Blaché*, 10.

29. See discussion of *Les Cambrioleurs* (The Burglars, 1896; fig. 6) in McMahan, *Alice Guy Blaché*, 26-27, and in

New York. Box 5/B.28; Box 5/B.29; Box 5/B.30.

30. Gerhard Lamprecht in a letter to Guy Blaché, February 20, 1908, tells her of two of her films in German: *Heldenmut eines Jungen* (The Infant's Stiefmutter) (La Marâtre), and *Le Musée de l'Art Moderne* (The Museum of Modern Art, 1908).

31. As preservationist Kim Tomadjoglou said recently, "early nitrate copies of both films would help in some regard in identification." If a 80 mm version of *La Fée aux choux* should turn up, this would be critical supporting evidence, for the unusual shape of the Derrang-invented camera that was the first motion-picture camera used at Gaumont, could confirm Guy's mid-1890s date.



32. McMahan, *Alice Guy Blaché*, 51.

33. Given that the film *Le Piano Iréductible* (1907) appears on the Alice Guy disc in the collection Gaumont: *Le Cinéma premier, 1895-1913*, one might say that Guy's dance films also generated a marvelous hybrid, merging domestic comedy and dance film. The film begins with a voice of a piano player banging away on his instrument in his apartment, and it continues with the music "heard" in contiguous apartments, where the infectious sound causes the inhabitants to break into their own wild dance improvisations. As



the camera moves through space and time through the building-to-couplet at first annoyed and then caught up in the dance, and to an also exorcism, and finally out to the street where a policeman also picks up the strain and his form of not seen by its characters, however heard. However, a 2006 Gaumont film's date as 1903, and notes it as *"Film Anonyme, Attribué à Louis la Marguerite: Affiches Gaumont, 1905-1908* (Paris: Gaumont, 2006), 108-9.

34. See discussion of *Les Cambrioleurs* (The Burglars, 1896; fig. 6) in McMahan, *Alice Guy Blaché*, 26-27, and in



Blaché, 43.

35. front, written in [she writes: "Je ne l'ai jamais rencontré pendant 17 ans, a mme metteur en scène. Smalley [Lola] nous nos ordres à Bibliothèque du

Guy," 34.



# INGRID GUARDIOLA

(Girona, 1980) She's a teacher, film director, essayist, cultural producer. Finally, she collaborated to create *Pioneres del Cinema*, a project that researches professional women personalities of the cinema.

Interview by Francina Ribes (14th March, 2014)  
Photography by Monica Torrents & Marc Simó

f/78



some  
point. I  
them-  
ers.  
admit  
stions in  
ing from  
orking  
etween

the key  
questioning  
made up  
attention on  
ay to bring  
e ourselves  
series such  
ousins, "Film  
The pervert's  
k, what they do  
As we know  
of the western  
rs go a step  
e global vision  
hich remain in a  
line cinema.  
niscences to  
is name for the  
to use the con-  
n". "But without  
n. And focus on  
only in those of the  
the filmmakers of  
ut in some way, the  
them now because"



"We think that History, in capital letters, is as reliable as science fiction stories. It is a fable that is more or less well explained depending on who the spokesperson is and the interests behind it. Set to confabulate, we make our fable too."

"Pioneers of cinema: the miss-known dimension" is an audiovisual research project created by Ingrid Guardiola and Marta Sureda. It consists of a web space in continuous growth, with video montages from interviews with experts on the different facets of women's participation in film, which place special emphasis on the less visible side of this relationship "so as not to fall into the error that the woman is always the one in front of the camera." The title of the project - The miss-known dimension - aims to make a nod to science fiction stories: "We think that History, in capital letters, is as reliable as science fiction stories. It is a fable that is more or less well explained depending on who the spokesperson is and the interests behind it. Set to confabulate, we make our fable too."

Its creators confess that everything started with their own curiosity and desire to learn "We had some reference names but we knew that the story is much wider. We did not want to do a very exhaustive project that would become a list of names, but to reflect on some unique and unique contributions". In this effort to highlight the less visible contribution of women in film, they have divided their project into four blocks: "we were interested in making the scriptwriters, architects of the stories, the assemblers, the architects even more in the shade known, and also to the directors.

Finally, we also talk about the actresses, but we do it analyzing the different stereotypes that historically have been applied to women. We started with the original dichotomy of the Vamp vs. the pure woman, who has stigmatized the female figure a lot, and we study new stereotypes that are emerging. From the independent woman of the 30s, the avenging woman of the 70s, to the new romantic comedy in the 90s... the idea is to study especially the fissures, to see examples in which the stereotype is configured in another way."

An exhibition was part of the project at the Girona Museum, which consisted of the screening of 4 audiovisual essays: one devoted to screenwriters, another to filmmakers, another to assemblers and another to actresses, complemented by four portraits of pioneers made by the urban artist Andrea Btoy. Also a film cycle of Filmoteca in the Cinema Truffaut of Girona entitled "Pioneers of cinema, facing the risk": "It was a cycle of authors kilometer 0. We projected films by screenwriters like Laura Merino, assemblers like Virginia García del Pino, directors like Carla Subirana or Mercedes Álvarez... These are short films and authors who face some kind of risk, whether aesthetic, conceptual or the risk involved in dealing with certain issues. For example, Carme Subirana talking about the air section of the army."

"History is as much or less reliable than science fiction"

some  
point. I  
them-  
lers.  
admit  
stions in  
ing from  
orking  
etween

the key  
questioning  
made up  
attention on  
ay to bring  
e ourselves  
series such  
ousins, "Film  
The pervert's  
c, what they do  
As we know  
of the western  
rs go a step  
e global vision  
which remain in a  
line cinema.  
niscences to  
is name for the  
l to use the con-  
n". "But without  
n. And focus on  
only in those of the  
the filmmakers of  
ut in some way, the  
them now because"

## FASE 5 EVALUACIÓN



## CONCLUSIONES

Trabajar en OUT OF FOCUS dentro del marco del Trabajo Final de Máster me ha permitido no sólo aplicar los conocimientos adquiridos a lo largo del curso sino un espacio para un aprendizaje más profundo, en sete caso concretamente sobre identidad de diseño editorial. Desde la formulación hasta su realización, han pasado tres meses intensos en los que me gustaría agradecer de entrada el soporte de Salvador Huertas, siendo tan buen guía a tanto a nivel personal como profesional.

Después de tanto esfuerzo y dedicación, me gusta pensar que el proyecto ha madurado cogiendo una forma coherente y efectiva. Realmente he disfrutado todas sus fases, ya sea desde el análisis de antecedentes en la fase de investigación, la búsqueda de significados iconográficos y el diseño y maquetación de una propuesta de primer número. De éste último paso estoy sobretodo orgullosa por haberle podido dedicado tiempo y digestión al programa InDesign, familiarizándome mucho más con sus herramientas y sus grandes posibilidades.

Me gusta pensar también que de algún modo con este trabajo hago un homenaje a las pioneras del cine y la supervivencia constante de mucha otras, en cualquier sector e industria. De hecho, si he trabajado en esta publicación es precisamente porque es necesario que exista. No porque lo crea sólo yo. La realidad no es que falten referentes si no que las voces que se han escuchado más en la Historia no las ha hecho justicia. Por tanto, es necesario que sea contada con desde otra perspectiva y forma. En este caso, la revista es la apli-

cación con la que mejor se soluciona el problema.

Por un lado, empecé con la idea de hacer no sólo la identidad de una revista impresa sino también su existencia en entornos web y digitales. La razón vino a raíz de mi prejuicio de que el medio impreso está en decaída. A lo largo del proyecto me he dado cuenta que su situación no es tan dramática. De hecho, he podido comprobar que existe un auge de revistas y publicaciones independiente de calidad que apuestan por estética y mensaje. Ahora también puedo decir que tales propósitos iniciales fueron bastante ambiciosos ya que supone el doble volumen de trabajo. Precisamente, la experiencia de trabajar de manera individual me ha afectado hasta el punto de notar mis limitaciones y sentir que necesitaba compartir el proceso creativo con más personas. Me he dado cuenta que un proyecto de esta envergadura es muy difícil para una sola persona.

Otra observación es que me hubiera gustado centrarme mucho más en la experimentación del formato y la maquetación por tal de aprender a relacionarme de otro modo con las retículas y composiciones. Sobretodo, todo este recorrido me ha servido para asentar unas bases que siento mucho más sólidas en cuanto a diseño editorial y que deseo poder seguir trabajandolas de ahora en adelante.



**Bibliografía**

Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer (2009)  
Joan Simons.  
Whitney Museum of American Art, New York and Yale  
University.

Diseño editorial. Periódicos y revistas / Medios impresos y  
digitales (2014).  
Cath Caldwell, Yolanda Zappaterra.  
Editorial Gustavo Gili.

¿Quieres publicar una revista? (2016).  
Angharad Lewis  
Editorial Gustavo Gili.

Retículas (2008)  
Gavin Ambrose, Paul Harris.  
Parramón Ediciones.

Retículas. Soluciones creativas para el diseñador gráfico  
(2007).  
Editorial Gustavo Gili.

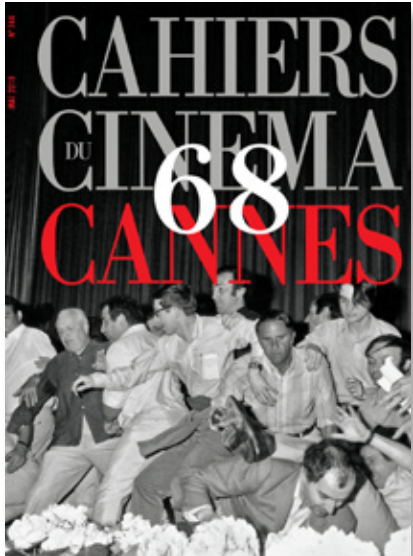
**ANEXOS**







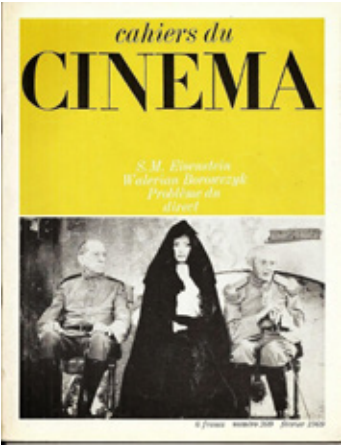
2



Cahiers du Cinéma  
Phaidon Press, 1951

Revista icónica de cine francesa asociada a la Nouvelle Vague fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca.

La revista cuenta con ediciones en varios idiomas, lo que supuso la difusión de la cinefilia francesa y su reconversión en otros países. Fue editada en la Península y en español por Caimán Ediciones. Duró de 2007 a 2011. Aún así, la editorial mantiene la misma línea mediante la revista “Caiman (Cuadernos de cine)”.

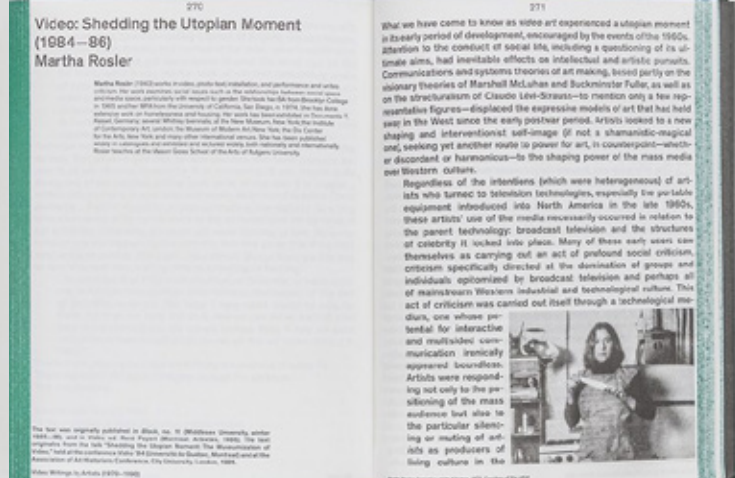
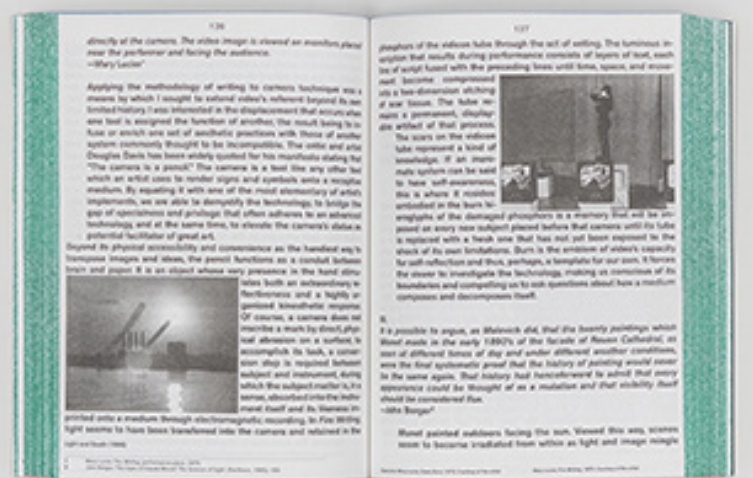
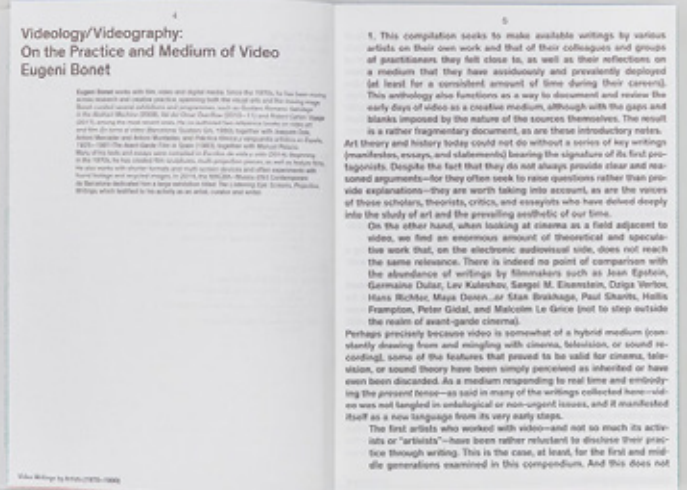
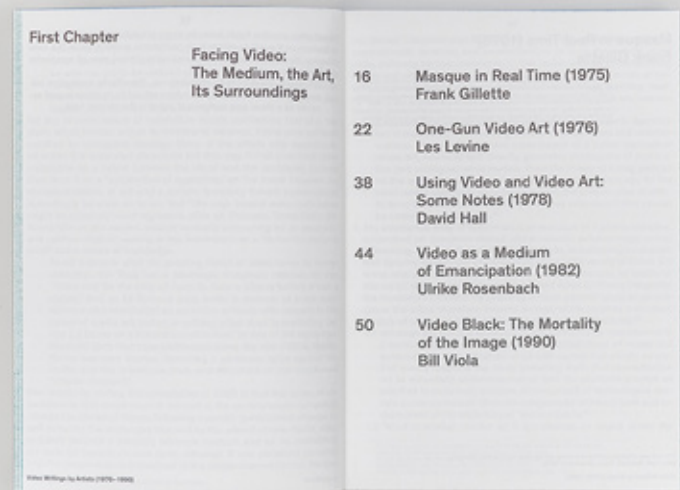
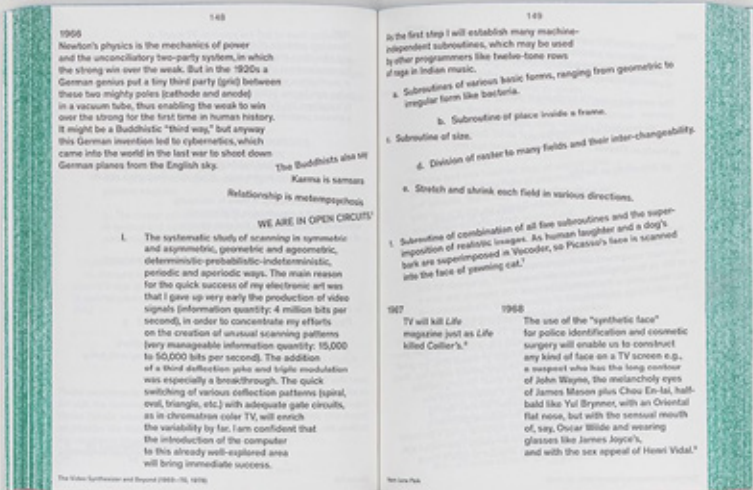
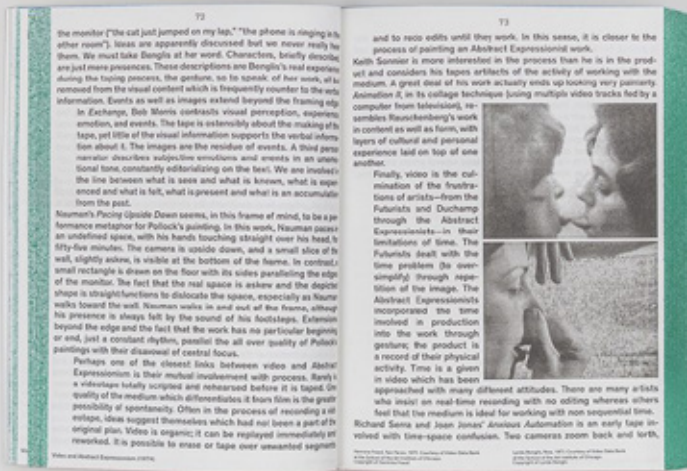
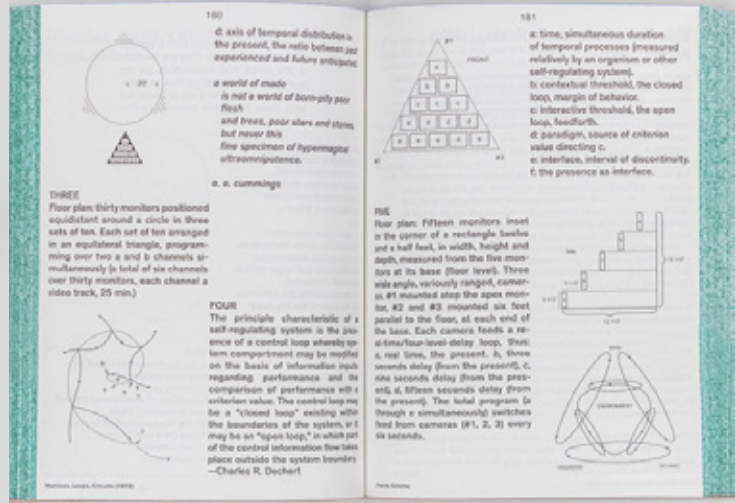






Video Writings by Artists (1970-1990)  
Mousse Publishing, 2016

Revista de cine feminista que nace para resaltar la desigualdad de género en la industria del cine y amplificar las voces de grandes realizadoras, a menudo pasadas por alto, que se identifican como mujeres. Su objetivo es que las películas hechas por mujeres sean de mayor interés público y sobrevivan más allá de las plataformas digitales. Publican reseñas, ensayos, tanto académicas como periodísticas, y entrevistas que destacan a mujeres cineastas poco valoradas y cuestionan el canon existente.







**Xcéntric Cinema.** Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica  
Terranova Editorial, 2018

Una constelación de imágenes, experiencias, apuntes e ideas inspiradoras de quince cineastas que desarrollan un cuaderno de proyectos creativos y amplían nuestro campo imaginativo. Diálogos sobre los modos de ver, pensar y descubrir posibilidad desde la cámara, el montaje, la luz o el color; sobre la filmación de retratos, cuerpos y paisajes; sobre los vínculos entre cine, poesía y pintura; sobre la materia fílmica y los procesos conceptuales o artesanales que llevan hasta depurar una idea y una forma.

gico, la transición general del cine analógico a las imágenes en movimiento producidas por técnicas digitales me ha empujado aún más hacia el trabajo dentro de la tradición modernista, simplemente porque empecé a utilizar signos indiciales en mis films, y no solamente signos icónicos y simbólicos. Esto es algo que se puede hacer con el cine analógico, pero que no se puede realizar con los medios digitales. Pongo un objeto sobre la superficie de película virgen, lo expongo a la luz, y entonces adquiere una impresión de la sombra de ese objeto en mi fragmento de metraje fílmico. Man Ray fue el primero en hacer eso en película. En la fotografía se empleó anteriormente, hacia los inicios de 1890, por fotógrafos como Wedgwood o Talbot. Colocaban objetos sobre papel fotográfico y lo exponían a la luz. Talbot llamó a estas copias «impresiones a la sal» y algunas de ellas son realmente hermosas. Pero Man Ray fue el primero que lo usó para el celuloide fílmico, y utilizó el término rayogramas para identificar sus impresiones. Fue durante el proceso de mi película *Dream Work* (2001) cuando de repente me di cuenta de que básicamente hago lo mismo que hacía Man Ray, con la diferencia de que, en lugar de utilizar objetos cotidianos como aguas o chinchetas, estoy utilizando fotogramas fílmicos preexistentes, lo que se denomina *found footage*. Pero la técnica es la misma: colocar algo encima de película virgen para arrojar luz encima y así exponerlo. Mientras trabajaba con *Dream Work* empecé a utilizar algunos de los objetos más conocidos que uso Man Ray, como una especie de homenaje. Pero intenté integrar esos rayogramas como objetos semiñticamente cargados, como en el sueño de la mujer que aparece en *Dream Work*. Empleé la chincheta como un objeto bisexual con vulva y pene. Las agujas empiezan a penetrar la mujer soñadora y las capas de sal que esparcí sobre el metraje, hacia el final de la película, se vuelven progresivamente más gruesas, hasta que la imagen se borra por completo.

Man Ray exploró el proceso fotoquímico de las fotografías añadiendo pimienta, clavos y clavijas en los trozos de película. En lugar de utilizar condimentos y pequeños objetos traducidos como formas no figurativas, normalmente tú añades fragmentos de otras películas para juxtaponer los fotogramas sobre la emulsión. Aunque el punto de partida es figurativo, hay una cualidad abstracta en todas tus películas. ¿Cómo consigues, constantemente, ir de la abstracción al realismo, y viceversa, a través de toda la duración de tus films? ¿Es la investigación sobre la materialidad del conjunto del dispositivo fílmico una de las razones?

208

JAN SVANKMAJER

Jan Svankmajer, *Prostřednictvím dialogu*, 1982

¿Qué relación guardan tus fetiches cinematográficos con los fetiches que creas al margen de las películas?

Los fetiches son fetiches independientemente de dónde los coloques, cómo los crees o incluso dónde los compres, por eso tampoco los fetiches-película tienen otra función que no sea la de fetiches. Deben hacer realidad nuestros deseos. Por eso cerramos un contrato con ellos.

Observando tu imagen del *Fetiché de cajón*, me ha venido a la mente el cajón de la mesa de *Dialog vycerpavajki*, la tercera parte del que es quizás tu cortometraje más celebrado. Posibilidades de diálogo (*Možnost dialogu*, 1982),

donde la materia (barro) fruto del detritus creado en el primer episodio (a partir de comida, metal, etc.) por arte de magia (o de la animación) cobra vida en un juego de construcción-vida-destrucción-muerta. También he pensado en los cubos de barro en *El fin del estalinismo en Bohemia* (*Konec Stalínismu v Čechách*, 1990), adonde van a parar los obreros de arcilla tras ser ahorcados por su creador, que es la misma materia que sirve para dar vida a nuevos

228

ARTHUR Y CORBINNE CANTRILL

La lenta velocidad del obturador aseguró que la fotografía no registrase el agua, sino su peso en el tiempo o, quizás más exactamente, el volumen de espacio que ocupaba durante la exposición. Las referencias a la tradición fotográfica continúan en el color del paisaje circundante, que se imprime de baños de color producidos por las sombras de las nubes moviéndose de diversas maneras en las separaciones cromáticas, evocando así los primeros intentos de la fotografía en color y los resultados del tintado y del viraje. El color se responde y se contrasta alrededor de la masa de agua, ya que el foco se cambia por separado en las tres capas de película. La banda sonora es una mezcla de tres efectos de cascada diferentes, modificados por un equalizador gráfico con lentos cambios en el espectro de frecuencia, anticipando los cambios de la imagen. Se compuso en una toma, en tiempo real con la película. Esto solo fue posible con la mezcla de sonido analógico, la cual lamentamos haber abandonado ahora, ya que mezclamos el sonido digitalmente con un ordenador.<sup>8</sup>

Tenemos un bellissimo recuerdo de la primera vez que vimos proyectado *Waterfall*, del asombro que nos produjo ver esos chorros de luz y oír los sonidos de la cascada. Parece que el color se responde y se contrasta alrededor de la masa de agua, ya que el foco se cambia por separado en las tres capas de película. La banda sonora es una mezcla de tres efectos de cascada diferentes, modificados por un equalizador gráfico con lentos cambios en el espectro de frecuencia, anticipando los cambios de la imagen. Se compuso en una toma, en tiempo real con la película. Esto solo fue posible con la mezcla de sonido analógico, la cual lamentamos haber abandonado ahora, ya que mezclamos el sonido digitalmente con un ordenador.<sup>9</sup>

Después de recorrer largas distancias durante muchos años para hacer películas, nos dimos cuenta de que estas se podían hacer sencillamente sin salir de casa. El material Kodachrome en 16 mm para *Projected Light* fílmico portátil y dispositivos, con performance fue filmado por Continne en el interior de nuestra casa. Con este trabajo de performance fílmica sentimos que estábamos en un momento de transición, justo cuando las tecnologías de producción de cine fotográfico que conocíamos estaban a punto de desaparecer. Miramos hacia atrás, treinta años después de empezar a colaborar como cineastas, para reflexionar sobre nuestras influencias cinematográficas, desde la infancia en adelante (Charles Chaplin, Ernie Cohn, Winsor McCay...), y algunas de las investigaciones que hicimos sobre la naturaleza del cine. En particular, *Projected Light* era un elogio al Kodachrome y a su hermoso color saturado, que dejó de existir poco después.

18. Arthur y Corbinne Cantrell, «Waterfall», *Pro 3* (color separation film), en *Cantrell: Filmmaker 1950-1990*, octubre 1994, pp. 91-94.

crear arte. Fue el gesto final para liberar el arte de las restricciones históricas. Pero, como ya he dicho, personalmente no tengo devoción por el cine abstracto. Cada sistema óptico único de una cámara acarrea la herencia de la perspectiva renacentista, ya que se ha modificado después de su invención. Así que, de algún modo, cada pequeño movimiento de la figuración a la abstracción recuerda y visibiliza ese gesto moderno de liberación de las restricciones de la perspectiva ilusionista, que está inscrita en el sistema óptico de la cámara.

Tu trabajo como investigador y tus estudios sobre el cine de vanguardia resultan visibles en tu práctica artística. Introducir citas y fragmentos de films hechos durante los años veinte por artistas como Man Ray, Fernand Léger o Dudley Murphy es un tipo de homenaje a los primeros años de experimentación con las imágenes en movimiento. ¿Consideras que tu cinematografía es una continuación de esa tradición de vanguardia? ¿Por qué crees que existe una constante atracción hacia esas primeras referencias fílmicas a través de toda la historia del cine experimental?

Si, y espero que la audiencia de mis películas observe una suerte de continuidad histórica. Me gusta integrar alusiones a la historia del cine. Ahora mismo estoy trabajando en una película titulada *Train Again*, que hace referencia al film *Tree Again* (1978), del difunto Kurt Kren, y que estará dedicada a él. En mi película más reciente — *The Exquisite Corpus* — se halla una mención directa a *Melancholia* (1943), de Maya Deren. Y el título

tiene un carácter mucho más exhibicionista, y muestra y explica las posibilidades creativas del por aquel entonces nuevo medio, y su interrelación directa a la audiencia. Todo

Por Robert Beavers

obrerros y así seguir un ciclo sin fin de creación-destrucción. Pero, sobre todo, lo que provoca en mí esa imagen es la sinestesia que muchos experimentamos al ver tus películas, ya que percibimos con la vista todo tu universo de texturas y materiales orgánicos, donde la comida y el detritus, los procesos metabólicos, siempre aparecen; todo ese universo táctil que tanto has trabajado en tu obra y en tus textos. ¿Qué papel juega la materia en tu cine?

A la lista de films en los que trabajo con la materia añadiría aún las películas *La caída de la casa Usher* (*Zříska domu Usher*, 1980) y *Obscured*, luz, *obscuridad* (*Tma, světo, tma*, 1988). Incluso diría que estas dos películas son mi «trabajo» con materia «ideológica» — más limpio. De hecho, la materia aquí (arcilla) no es solo un material creativo, sino que representa una «materia prima» en el sentido de la alquimia. Por otra parte, con el uso de estas materias primas aportó a las películas la dimensión táctil y amplió el campo sensorial del film.

Tu trabajo de artista plástico y coleccionista es indisoluble de tu cine. Ahora estás rodando una nueva película. ¿Qué te ofrece el cine específicamente que no te ofrecen otros ámbitos de la creación?

El cine —o el teatro— ofrece una dimensión narrativa. Aunque también intento llegar a eso en mi trabajo plástico. Por ejemplo, en las interpretaciones táctiles de los sueños («Toque sus sueños» o en los fotogramas o collages animados. Pero en las películas es más preciso y más dramático.

229

Por Robert Beavers y Christa Schaefer

A continuación, Continne hizo en casa tres películas sin sonido rodadas en Super 8 con película Kodachrome: *Illustrations of the Mundane* — *Winter* (1997), *Illustrations of the Mundane* — *Late* (1998) e *Illustrations of the Mundane* — *Spring* (1998). Películas de momentos fugaces de luz cambiaria y movimiento. Después seguimos haciendo más películas en Super 8 y algunas de separaciones cromáticas filmadas con negativo blanco y negro de alto contraste. *Garden of Chromatic Disturbance* (1998) fue la primera filmada con película Hi-Color y nos pareció muy difícil controlar la exposición (es una emulsión de baja sensibilidad destinada a filmar títulos), además, su fin soporte hace que se deslice por la ventanilla de la cámara. Estábamos tan decepcionados con los resultados que le dejamos de lado durante algún tiempo. Al retornarla más tarde nos dimos cuenta de que nuestra actitud hacia las aberraciones cromáticas había cambiado. Editamos la película intercalando planos negativos en blanco y negro con planos en color, haciendo de las aberraciones y de las pruebas el tema de la película. En una nota de programa escribimos: «¿Existe el color donde no hay luz? El jardín como lugar para estudiar el color — las aberraciones cromáticas medidas en función de una tarjeta colorimétrica de Kodak —, jugando con la repetición de planos [...] Como si la cámara estuviera registrando el color en ausencia de luz, las zonas de la imagen se inclinan con facilidad hacia la oscuridad mientras los planos se rellenan con diferentes densidades y vibraciones de color».

Desde entonces, nos sentimos más seguros e hicimos más películas de separación de tres colores con esta película Hi-Color de alto contraste: *Lucy Paints Art* (1998), después *City of Chromatic Mystery* (1999) y, finalmente, *The Room of Chromatic Mystery* (2006), que fue nuestra última película y que consideramos la culminación de nuestro trabajo de separación

19. Arthur y Corbinne Cantrell, «Waterfall», *Pro 3* (color separation film), en *Cantrell: Filmmaker 1950-1990*, octubre 1994, pp. 91-94.



PETER KUBELKA

De hecho, ya es interesante que me enseñes una fotografía en la que no solo se ve un fotograma de la película, sino dos. En esto suelo insistir cuando me piden imágenes de mis films. El mínimo son dos imágenes, es el número mínimo de elementos necesario para la metáfora. Ambas tienen la luna y debajo la cobra moribunda. Si le quitas en estas dos únicas fotografías, ves el cielo azul, la luna pálida... eso si sigo a mi cerebro románticamente estructurado, pues en esta película juego mucho con sentimientos, sentimientos incógnitos, y así contemplan la luna en lo alto del cielo, pura —no habla ahora Peter Kubelka, hecho poesía—, luna pura y limpia —el brillante cielo crepuscular. Y luego veo la roña, sucia y anerosa tema en la que yace una cobra en un estado en el que o está muerta o se prepara para estarlo.

Lo alto y lo bajo. Uno al lado del otro...

Puede que sean los dos objetos tridimensionales más alejados que puedas agrupar en tu consciencia de animal terrestre vivo. Más allá de la luna, no tenemos conceptos válidos... y luego está la cobra. No me refiero a todo el flujo de metáforas que antecedan y sigan a esta, ahora este es el acortamiento. Y podemos hablar del sonido que oímos al mismo tiempo. Por ejemplo, esta imagen de la luna viene precedida de otras en las que el foco va y viene entre un dado que se asemeja al fruto de un árbol y la luna. Y se oye una voz: «La Tierra... con un tono admirativo... «La Tierra... La Tierra entera... Pero se trata de un error, el espectador ve que se equivoca, no es la Tierra, es la Luna... Y es entonces cuando ves la Tierra, cuando aparece la cobra tumbada, y descubres que la voz tenía razón, pero no en el tono de la declaración. No se trata de «La Teeteeeeeeraa», sino de la jodida y sucia última morada de este nuestro compendio animal.

28

PETER TSCHERKASSKY

dibujo conocida como *cadavre exquis*, que los surrealistas desarrollaron en París en 1925 y que involucra a varios participantes en una colaboración ciega para crear una imagen unificada o una frase. Tal y como está pactado, una persona escribe, parte de una frase o dibuja parte de una figura en un papel, lo pliega y se lo pasa al siguiente participante, que hace su aportación sin ver lo anterior y se lo pasa al siguiente, y así sucesivamente. El resultado colectivo es una frase o imagen muy sintética y fantástica, contruida por elementos dispares. El nombre de esta técnica surgió de la primera frase que se produjo: «Le cadavre exquis boira le vin nouveau» («El cadáver exquisito beberá el vino nuevo»).

Normalmente hago mis películas de sala oscura casi exclusivamente a partir de una única fuente de *found footage*, pero como bien has notado, *The Exquisite Corpus* está basada en diferentes películas apropiadas, lo que la conecta con esa técnica del *cadavre exquis*. Empleé descartes de anuncios publicitarios, un trailer erótico estadounidense de los ochenta, una película británica de los sesenta, una película pornográfica danesa, y otra francesa de los setenta, una película erótica italiana de 1979, más una película amateur nuda en la cual no hay escenas de sexo explícito pero los actores se pasean desnudos sin razón aparente. Me centré principalmente en las películas eróticas y pornográficas. Estas películas comparten el hecho de contar una historia completamente ridícula, pero eso resulta irrelevante, puesto que el fin último es mostrar el cuerpo desnudo. Saqué provecho de esa actitud bási-

Esta imagen, como toda la película, establece un vínculo entre los cuerpos desnudos y el cuerpo de la película. ¿Cómo trabajando en ella la intensificó de lo erótico y el placer de las mujeres, con relación al origen pornográfico de las películas que te sirvieron de fuente?

Bueno, yo diría que existe una gran diferencia entre una simple imagen pornográfica y mi imaginaria intensamente trabajada en el cuarto oscuro.

Durante la conversación que hemos mantenido con Robert Beavers, a partir de algunos fotogramas de sus películas, nos ha venido a la mente, una y otra vez, un pequeño escrito del cineasta. De alguna forma, en cada silencio o duda de nuestras preguntas o de sus respuestas resuena este fragmento: «El espectador debe descubrir por qué una imagen ha sido elegida, y el silencio de ese descubrimiento es un momento de apertura. El trabajo de un cineasta es hacer la película y proteger lo que hace en la serenidad de un pensamiento sin palabras».

Esta imagen de *Listening to the Space in My Room* (2013) nos remite a sus primeras películas, en las que exponía su método y manera de trabajar. Como en *Early Monthly Segments* (1968-70/2002) o *From the Notebook of...* (1971/1998), aquí nos muestra su mesa de trabajo con trozos de película, tijeras, moviola, notas, papeles... Pero, mientras que en las primeras presenta los procedimientos propios de la filmación — una especie de miniteatro con distintas formas de enmascaramiento (filtros, capas de color, cachés, etc.) —, en esta última se centra en el proceso de montaje de un film. Nos gustaría, en primer lugar, hacerle una pregunta muy sencilla: ¿lo que vemos en esta imagen es el montaje de esta película o de otra? Después, ¿nos podría explicar de qué manera la representación de su espacio de trabajo ha cambiado a lo largo de los años en sus películas?

La imagen de *Listening to the Space in My Room* muestra mi mesa de trabajo mientras estaba editando *The Suppliant* (2010) y se relaciona con la visión, desde mi ventana, de la señora de la

casa, Cécile Steinhilber, cultivando su jardín en el exterior. Más adelante en la película, proyecto imágenes de las copias de trabajo de *The Suppliant*, mientras oímos una frase musical y vemos una imagen casi a oscuras de Ute Aurand durmiendo. En *Early Monthly Segments* apareció también editando, pero aquí contrainformo principalmente en la actividad y no desarrollando el valor lírico o narrativo que hay aquí. Mis primeros trabajos tienen el entusiasmo de cuando empecé a filmar con una cámara Bolex de 16 mm, mientras los últimos son como el violonchelo de este film muestran los fuertes cambios en las entonaciones. Pero esto no ocurre solo con las dos primeras películas que mencionas, sino también con *Diminished Frame* (1970/2001). Este trabajo es el mejor ejemplo de aquello que describo como «miniteatro», porque me presento filmando de una manera autorreflexiva extrema. Estoy reflejando fotogramas que están en la película y los cambios de foco son muy importantes. Presento el espacio justo delante del compendio y entre las lentes y la apertura.

Robert Beavers, *Listening to the Space in My Room*, 2013

129

con la misma utilidad: enseñar al animal joven la importancia de las conexiones de la experiencia sincrónica entre ojo y oído. Y esto es el cine sonoro.

Sincronía que te encargas de dinamizar...

De hecho, construí la película como un mosaico... regresando al título de mi primer film [*Mosaik im Verbauen* (1965)], que estaba construido de igual forma, si bien no tan consecuentemente ni radicalmente como en *Afrikanische*, y los este mundo artificial. Siempre aceptamos la obra de arte como el mundo real. Así, para la película, catalogué el material acústico y visual y me senté a la mesa (En *Afrikanische* conté con una mesa de montaje), por supuesto ante una copia de trabajo en blanco y negro, en negativo. Para el color me construí una especie de archivo, tres fotogramas para hacernos una idea de los colores de la copia en positivo. Trabajé, en definitiva, con un catálogo de imágenes y sonidos: un vocabulario. Porque lo que no tengo como cineasta, es como no puedo hablar. Si no hubiera filmado la imagen de un ele-

Peter Kubelka, *Urszene Afrikanische* (visión ciega a África), 1965

tre sonido e imagen, en cada segundo separado, o en cambio el intervalo entre ambos era material muerto? En la naturaleza no hay sitio para los momentos muertos, siempre está pasando algo, así que construí mi film según mi creencia filosófica, que comparto con el maestro Heráclito, de que todo fluye. Otra idea que admiro y que me ayudó en la confección de la película la obtuve de Kleist, cuyas obras y relatos pueden ser al mismo tiempo trágicos y divertidos. *Afrikanische* refleja esta

29

Peter Tscherkassky, *The Exquisite Corpus*, 2006

En *El placer del texto* Roland Barthes escribió: «El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se alza? [...] es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que contornea entre dos prendas, la del pantalón y el jersey, entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga), es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición».

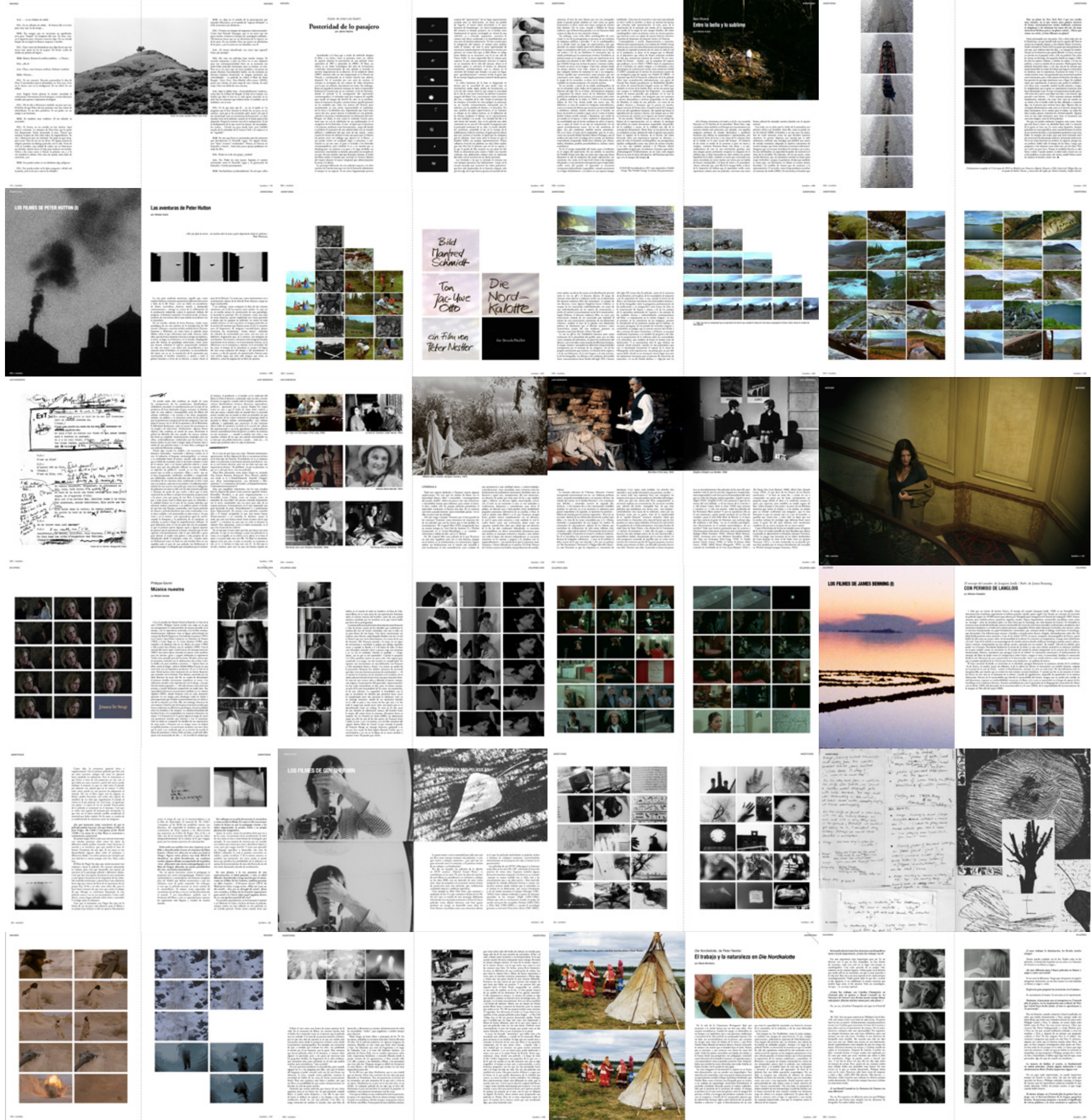
Creo que esto puede tomarse como una maravillosa descripción de lo que sucede en *The Exquisite Corpus*: la puesta en escena de una aparición-desaparición. Una intermitencia de piel centelleando entre diversas capas de fragmentos superpuestos de todo tipo. Lo ves y no lo ves. Comenzas a intuir las imágenes, en lugar de contemplarlas. Las sientes. Y esto intensifica el aspecto erótico de la película, a expensas del contenido pornográfico de las imágenes que usé. *The Exquisite Corpus* es como un roto en el tejido sagrado de la prenda fílmica, y esa visión inesperada lo que crea un profundo placer erótico. O al menos es lo que yo esperaba lograr, y me alegro de que funcione para ti.





Lumière  
Asociación Lumière, 2009-2014

Revista de crítica de cine distribuida en papel y formato web. Se trata de una publicación autoeditada y autofinanciada gracias a sus propias ventas y a las aportaciones anuales de los miembros de su Asamblea General. Su objetivo es abarcar de forma rigurosa todas las vías de mayor interés en el cine contemporáneo, así como trazar otras nuevas desde el cine del pasado.

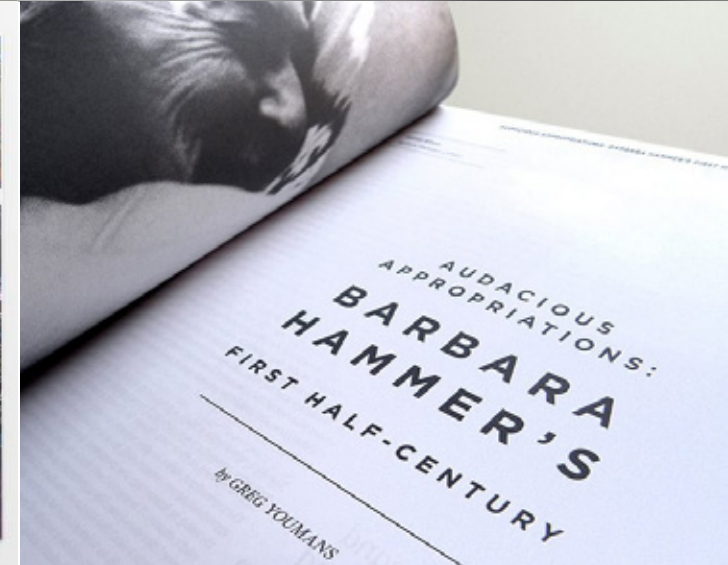






Found Footage Magazine  
2015

Revista impresa de estudios cinematográficos de carácter independiente y distribución global. FFM ofrece contenidos teóricos, analíticos y divulgativos que versan sobre el uso de imágenes de archivo en distintas prácticas de producción audiovisual. Publicación periódica con la que dar continuidad al estudio y difusión del cine de *found footage* en todas sus manifestaciones. Da cabida a diferentes secciones: monográficos, ensayos de carácter académico, entrevistas y artículos de opinión.

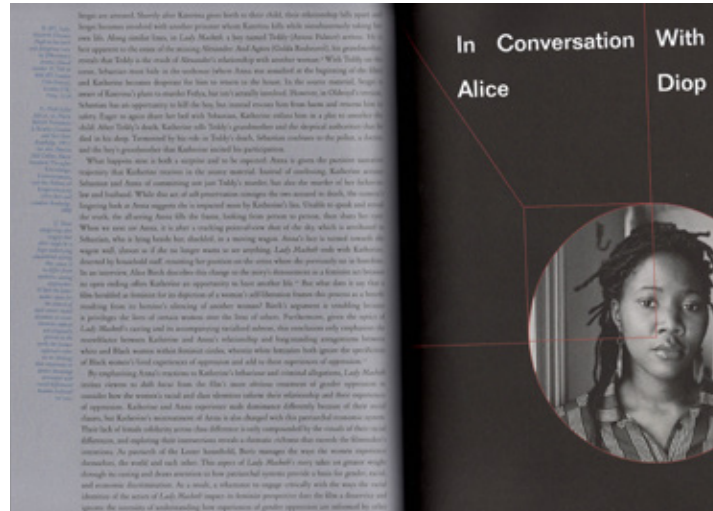
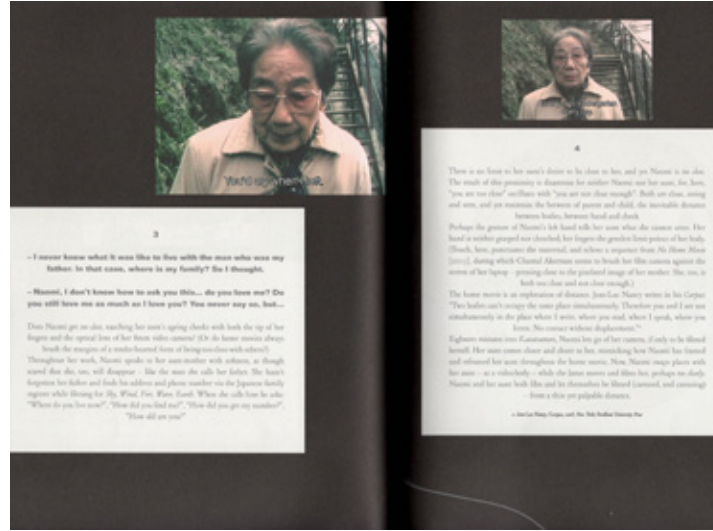
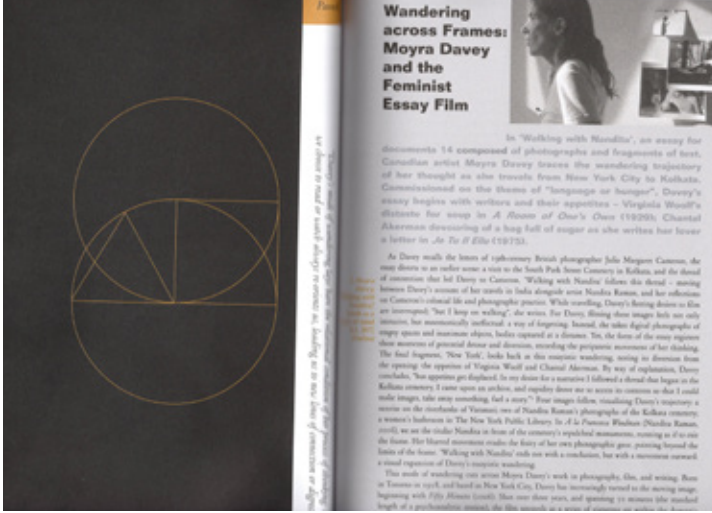






Another Gaze  
Danielle Shrerir & Dorothy  
Allen-Pickard, 2016

Revista de cine feminista que nace para resaltar la desigualdad de género en la industria del cine y amplificar las voces de grandes realizadoras, a menudo pasadas por alto, que se identifican como mujeres. Su objetivo es que las películas hechas por mujeres sean de mayor interés público y sobrevivan más allá de las plataformas digitales. Publican reseñas, ensayos, tanto académicas como periodísticas, y entrevistas que destacan a mujeres cineastas poco valoradas y cuestionan el canon existente.

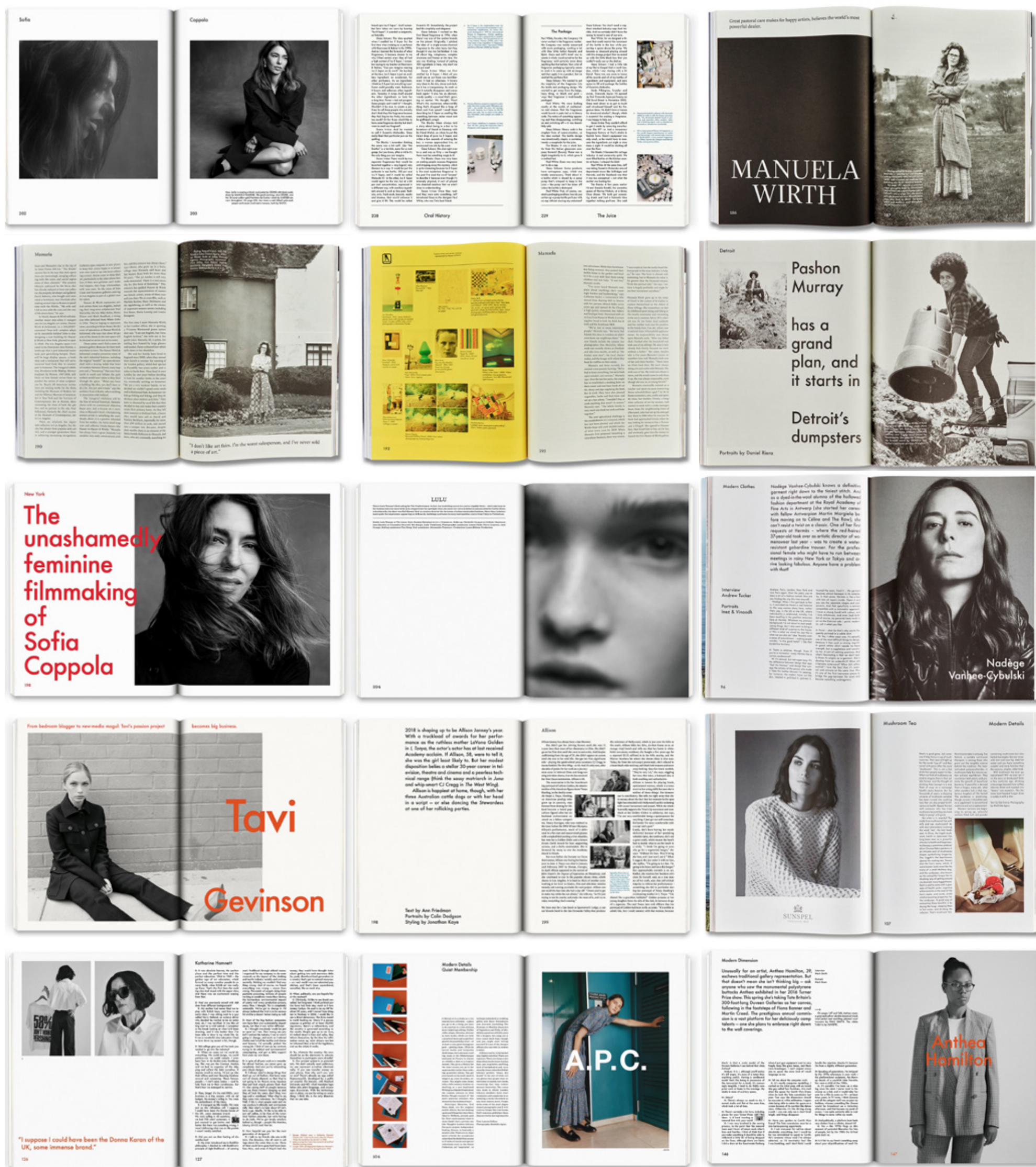






The Gentlewoman  
2010

La revista bianual celebra a las mujeres modernas con estilo y propósitos. Ofrece una perspectiva fresca e inteligente de la moda que se centra en las experiencias personales: las formas en que las mujeres realmente se ven, piensan y visten. Con un periodismo ambicioso y una fotografía de la calidad, el contenido muestra a mujeres inspiradoras a través de su distintiva combinación de su personalidad y calidez.







RAR  
Suplemento del periódico ARA,  
2014-2016

RAR es una original propuesta para hablar de curiosidades, tendencias, viajes y anécdotas más personales a partir de un personaje que cada semana es el hilo conductor del suplemento. Pero RAR no se trata de un monográfico convencional: el suplemento aplica la teoría de los seis grados de separación, según la cual dos personas cualesquiera están unidas por no más de seis eslabones de una cadena de relaciones- explorando así el universo relativo del personaje a través de conexiones no siempre evidentes.

[www.ara.cat/suplements/rar](http://www.ara.cat/suplements/rar)



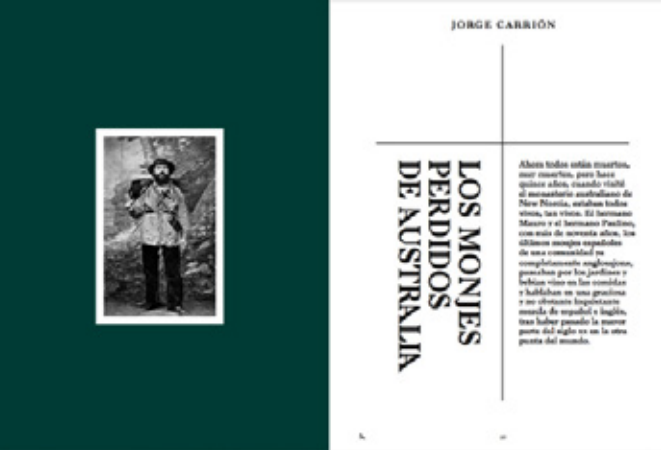
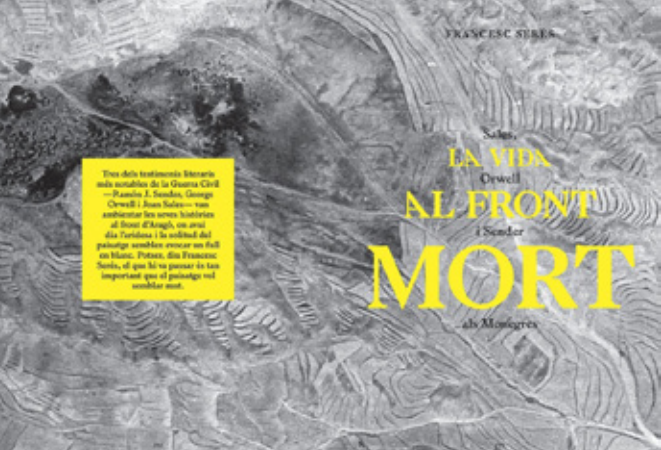




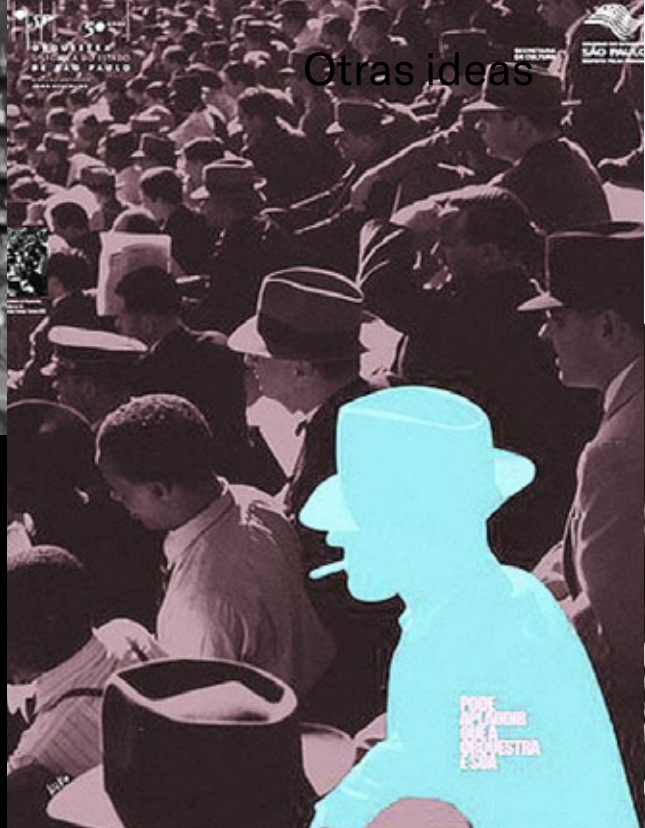
El món d'ahir  
2016

Revista que gira entorn la història, la literatura i el periodisme, carregat de talent narratiu i de curiositat pel passat.

La publicació tan singular s'apropia de l'etiqueta "història d'autor" ja que no té com a objectiu principal divulgar, analitzar o descobrir, sinó és està pensada per "gaudir del doble plaer de llegir i d'emmmvirallar-se en el passat", ja que "la història no és del tot aliena a ningú."



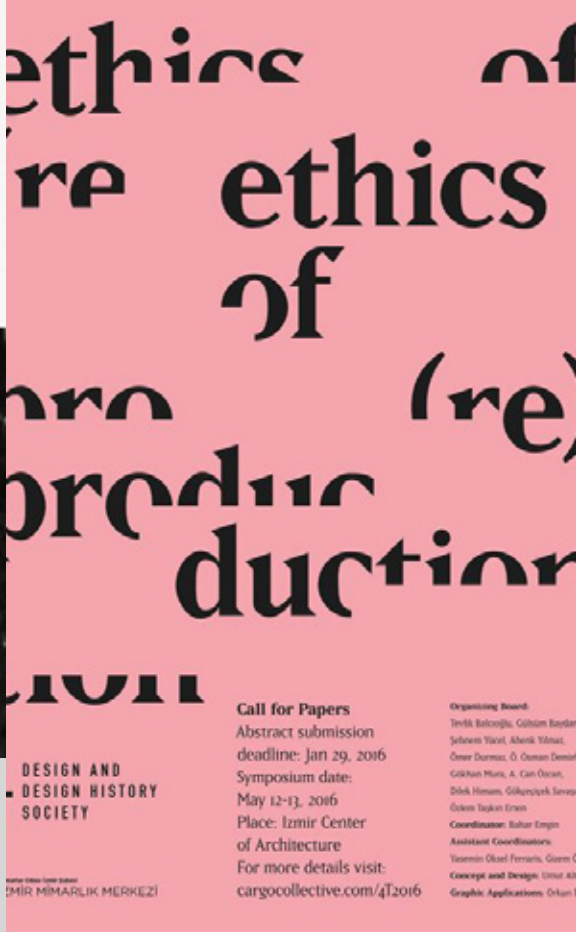




Highlight the remarkable Edith Wilson.  
The First Lady who assumed her husband's presidential responsibilities after he was paralyzed by a stroke.



Highlight the remarkable Lise Meitner.  
Discoverer of nuclear fission whose male partner was awarded with the Nobel Prize.

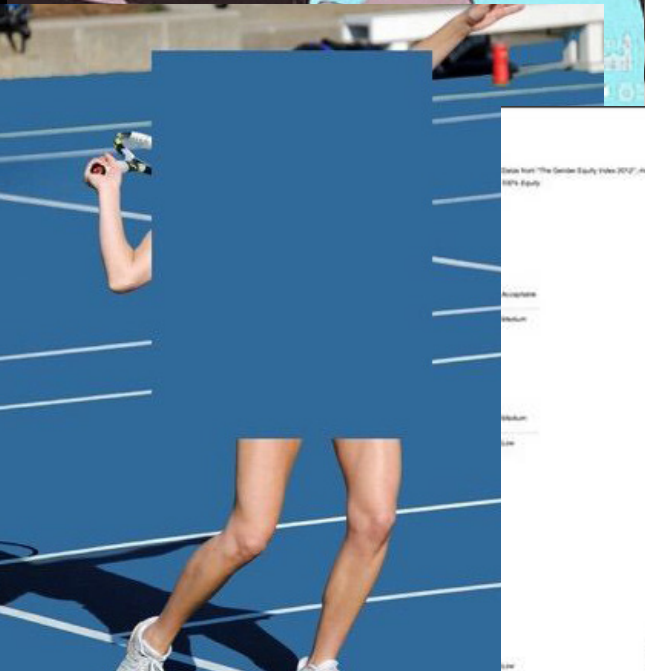


Call for Papers  
Abstract submission  
deadline: Jan 29, 2016  
Symposium date:  
May 12-13, 2016  
Place: Izmir Center  
of Architecture  
For more details visit:  
[cargocollective.com/4T2016](http://cargocollective.com/4T2016)

Organizing Board:  
Tevfik Balçoglu, Gökhan Başdemir,  
Selim Yılmaz, Alihan Yılmaz,  
Ömer Duman, Ö. Can Demirel,  
Gökhan Murat, A. Can Özcan,  
Dilek Hıncal, Gökhan Yılmaz,  
Gökhan Yılmaz  
Coordinator: Bahar Engin  
Assistant Coordinators:  
Yasemin Oğuz Ferraro, Gökhan  
Concept and Design: Umut Ak  
Graphic Applications: Orhan



El 60% de las personas que se gradúan en la universidad en España son mujeres.



NUEVOS  
DIRECTORES  
ZUZENDARI BERRIAK  
NEW DIRECTORS

21/29 IRAILA - SEPTIEMBRE 2012





